Beethoven

von

H. v. d. Pfordten

3. Auflage



WISSENSCHAFT UND BILDUNG

Die deutsche Reichsverfassung Von Geh. Rat Prof. Dr. Ph. Zorn 3. Aufl.

Die Haupttheorien der Volkswirtschaftslehre Von Professor Dr. O. Spann 3. Aufl.

Soziale und wirtschaftspolitische Anschauungen in Deutschland vom Beginn des 19. Jahrhund. bis zur Gegenwart Von Prof. Dr. P. Mombert.

Einführung in die Volkswirtschaftslehre Von Professor Dr. W. Wygodzinski 2. Aufl.

Volkswirtschaft und Staat Von Professor Dr. E. Kindermann

Die Praxis des Bank- und Börsenwesens Von Bankdirektor J. Steinberg 2. Aufl.

Die Großstadt und ihre sozialen Probleme Von Prof. Dr. A. Weber 2. Aufl.

Die Kleinwohnung Studien zur Wohnungsfrage Von Baudirektor Professor F. Schumacher 2. Aufl.

Der Mittelstand und seine wirtschaftliche Lage Von Syndikus Dr. J. Wernicke

Die Frauenbewegung in ihren modernen Problemen Von Helene Lange 2. Aufl.

Fürsorgewesen Einführung in das Verständnis der Armut und der Armenpflege Von Professor Dr. Chr. Klumker

Soziale Säuglings- und Jugendfürsorge Von Prof. Dr. A. Uffenheimer

Zoologie und Botanik

Anleitung zu zoologischen Beobachtungen Von Professor Dr. F. Dahl

Der Tierkörper Seine Form und sein Bau Von Privatdozent Dr. E. Neresheimer

Licht und Leben im Tierreich Von Professor Dr. W. Stempell

Die Säugetiere Deutschlands Von Privatdozent Dr. Hennings

Kryptogamen (Algen, Pilze, Flechten, Moose und Farnpflanzen) Von Prof. Dr. M. Möbius

Die Bakterien und ihre Bedeutung im praktischen Leben Von Professor Dr. H. Miehe 2. Aufl.

Anleitung zur Beobachtung der Vogelwelt Von Professor Dr. E. Zimmer 2. Aufl.

Das Schmarotzertum im Tierreich und seine Bedeutung für die Artbildung Von Hofrat Professor Dr. L. v. Graff

Tier- und Pflanzenleben des Meeres Von Prof. Dr. A. Nathansohn

Anleitung zur Beobachtung der Pflanzenwelt Von Professor Dr. F. Rosen 2. Aufl.

Befruchtung und Verbreitung im Pflanzenreiche Von Professor Dr. Giesenhagen

Pflanzengeographie Von Professor Dr. P. Graebner

Phanerogamen (Blütenpflanzen) Von Professor Dr. E. Gilg und Dr. R. Muschler

Zimmer- und Balkonpflanzen Von Garteninsp. P. Dannenberg 2. Aufl.

Unser Garten Von Garteninspektor Fr. Zahn

Von der Hacke zum Pflug Garten und Feld, Bauern und Hirten in unserer Wirtschaft und Geschichte Von Prof. Dr. Ed. Hahn 2. verb. Aufl.

Anthropologie / Hygiene

Lebensfragen Der Stoffwechsel in der Natur Von Prof. Dr. F. B. Ahrens

Gesundheit und Lebensklugheit Von Geh. Sanitätsrat Dr. R. Paasch

WISSENSCHAFT UND BILDUNG

Arznei und Genußmittel, ihre Segnungen und Gefahren Von Professor Dr. F. Müller

Der menschliche Organismus und seine Gesunderhaltung Von Oberstabsarzt Dr. A. Menzer

Leib und Seele Von Professor Dr. H. Boruttau

Das Nervensystem und die Schädlichkeiten des täglichen Lebens Von Professor Dr. P. Schuster

Unsere Sinnesorgane u. ihre Funktionen Von Professor Dr. med. et phil. E. Mangold 2. Aufl.

Stoffwechsel und Diät von Gesunden und Kranken Von Geh. Medizinalrat Prof. Dr. C. A. Ewald

Die Volkskrankheiten und ihre Bekämpfung Von Professor Dr. W. Rosenthal

Die Hygiene des männlichen Geschlechtslebens Von Geh. Medizinalrat Prof. Dr. C. Posner 4. Aufl.

Gesundheitspflege des Weibes Von Prof. Dr. P. Straßmann 3./4. Aufl.

Die moderne Chirurgie für gebildete Laien Von Geheimrat Professor Dr. H. Tillmanns

Geologie / Geographie Astronomie / Mineralogie

Grundfragen der allgemeinen Geologie Von Konrektor Dr. P. Wagner 2. Aufl.

Die vulkanischen Gewalten der Erde Von Geheimrat Prof. Dr. A. Haas

Die Bodenschätze Deutschlands Von Professor Dr. L. Milch Bd. I u. II

Mitteleuropa und seine Grenzmarken Von Professor Dr. G. Braun

Die Alpen Von Professor Dr. F. Machatschek 2. Aufl.

Das Wetter und seine Bedeutung für das praktische Leben Von Professor Dr. C. Kassner 2. Aufl.

Das Reich der Wolken und der Niederschläge Von Prof. Dr. C. Kassner

Himmelskunde Von Professor Dr. A. Marcuse 2. Aufl.

Physik / Technik

Die Elektrizität als Licht und Kraftquelle Von Prof. Dr. P. Eversheim 3. Aufl.

Starkstromtechnik Von Professor Dr. P. Eversheim

Elektrochemie Von Professor Dr. W. Bermbach

Hörbare, Sichtbare, Elektrische und Röntgenstrahlen Von Geh. Rat Professor Dr. Fr. Neesen

Telegraphie und Telephonie Von Telegraphendirektor und Dozent F. Hamacher

Das Licht im Dienste der Menschheit Von Dr. G. Leimbach

Kohle und Eisen Von Professor Dr. A. Binz 2. Aufl.

Das Holz Von Forstmeister H. Kottmeier und Dr. F. Uhlmann

Das Buchgewerbe einst und jetzt Von Museumsdirektor Dr. A. Schramm

Die Gärungsgewerbe und ihre naturwissenschaftlichen Grundlagen Von Prof. Dr. W. Henneberg und Dr. G. Bode

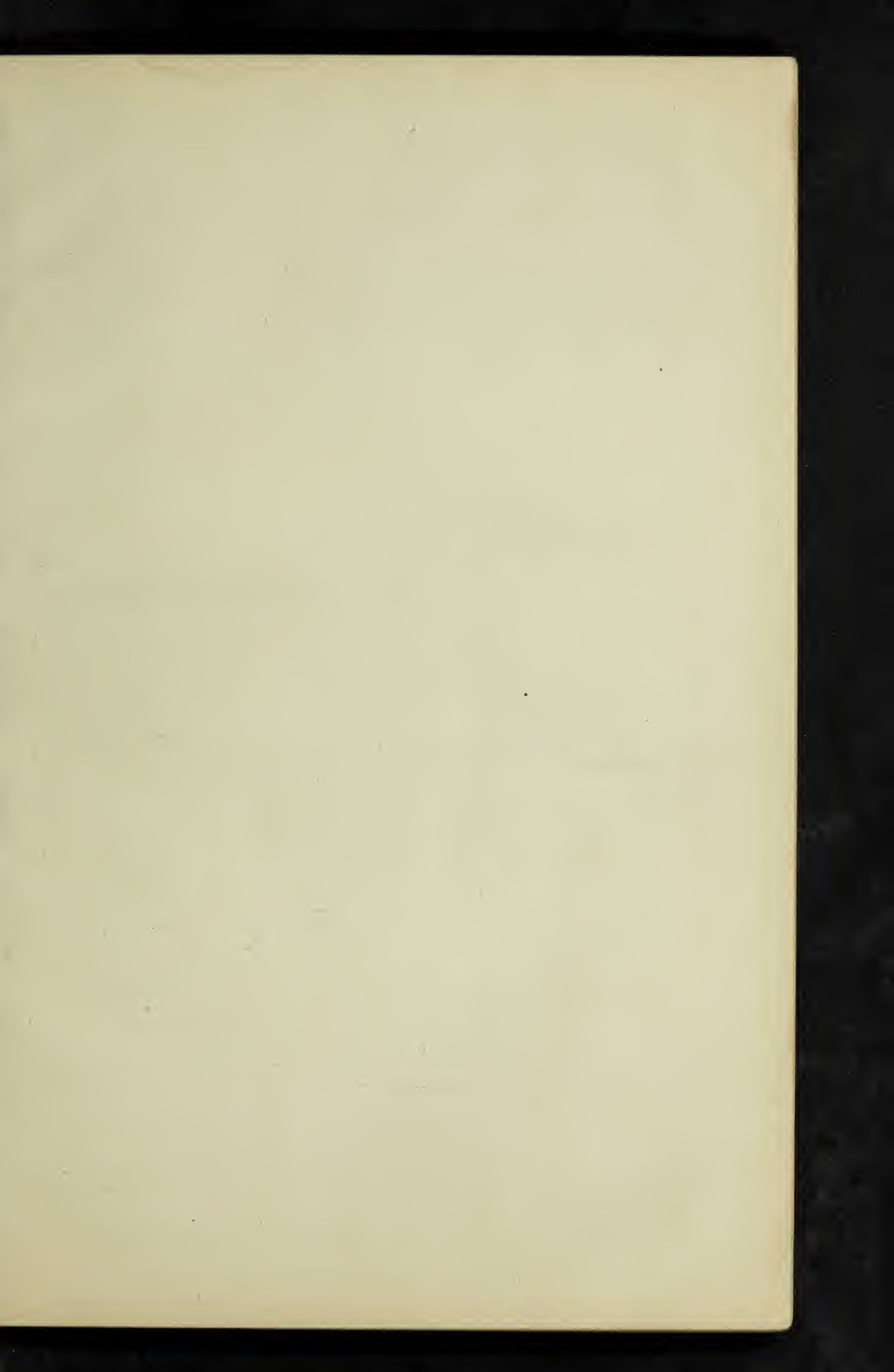
Milch- und Molkereiprodukte, ihre Eigenschaften, Zusammensetzung und Gewinnung Von Dr. P. Sommerfeld

Rohstoffe der Textilindustrie Von Geh. Reg.-Rat Dipl.-Jng. H. Glafey

Spinnen und Zwirnen Von Geh. Reg.-Rat Dipl.-Jng. H. Glafey

Die Textilindustrie Herstellung textiler Flächengebilde Von Geh. Reg.-Rat Dipl.-Jng. H. Glafey

Unsere Kleidung und Wäsche Von Direktor B. Brie, Professor P. Schulze, Dr. K. Weinberg



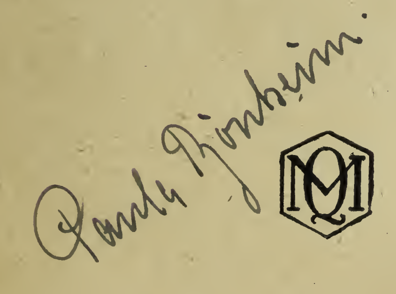

BEETHOVEN
FRANZ
STUCK

Wissenschaft und Bildung
Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens
17

Beethoven

Von
Dr. Hermann Frhr. v. d. Pfordten
a. o. Professor a. d. Universität München

Mit einem Bildnis des Meisters
Dritte durchgesehene Auflage



1919
Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig.

Druck von Dr. Reinhold & Co., Leipzig.

Vorwort.

Die vorliegende Schrift ist aus einer Reihe von akademischen Vorlesungen und volkstümlichen Vorträgen hervorgegangen. Wenn man ihr das anmerkt, so soll's ihr nicht schaden; sie kann und will ihren lehrhaften Ursprung und Charakter nicht verleugnen. Lehren hieß natürlich auch bei diesem Stoff nicht, feste Anschauung überliefern und fertiges Urteil aufdrängen. Gerade in künstlerischen Fragen hat das persönliche, auf innere Überzeugung gegründete Urteil allein Gewicht; eben deshalb kann es gar nicht ohne weiteres maßgebend sein für den, dem die Grundlage dazu fehlt. Lehren heißt also hier vor allem anregen und anweisen zur Gewinnung eigenen Urteils, gestützt auf eigene Anschauung. Darum ist die Darstellung keineswegs von derjenigen Objektivität, die man sonst so hoch zu rühmen pflegt. Sie ist nicht mein Ideal von Methode; sie scheitert ja auch oft genug daran, daß ihre Subjektivität nur latent bleibt, das heißt, daß sie sich selbst für objektiv hält, während sie doch in Subjektivität befangen ist. Persönliche Auffassung verleiht der Lehre erst Leben und Farbe; ihr methodischer Wert beruht darauf, daß sie historisches Verständnis besitzt. Sie zeigt, wie alles wird, vor allem auch, wie sie selbst wird. Dadurch macht sie offenbar, wie man überhaupt zur Selbständigkeit gelangt. Aber natürlich ist damit für die Tragweite des persönlichen Urteils noch gar nichts behauptet.

Ich brauche also kaum erst zu erklären, daß meine Arbeit kein anderes Buch ersetzen oder gar überflüssig machen will, weder eine Biographie, noch sonst eine Schrift über Beethoven; im Gegenteil: auf fleißiges Studium der ganzen Literatur will ich hinlenken. Da ich aber auf Leser von überallher rechnen muß, auch auf solche, die noch nicht genau Bescheid wissen, schien es mir untunlich, sie durch massenhafte Angaben zu verwirren. Der Zitate und Verweisungen im Text sind sehr wenige; sie hätten leicht verzehnfacht werden können. Insbesondere wäre es verlockend gewesen, die Schilderung durch ausführliche Auszüge aus

Beethovens Briefen zu schmücken. Auch darauf habe ich verzichtet; ich weiß nicht, ob es ratsam ist, Bruchstücke mitzuteilen, wenn man erreichen will, daß das Ganze gelesen wird. Mag sein, daß mancher sich dazu angetrieben fühlt; ebensoviele andere werden sich begnügen an dem, was ihnen bequem in Auswahl vorgesetzt wird. Bequem mache ich's dem Leser grundsätzlich nicht; von ihm und dem Stoff denke ich hoch genug, um ihm etwas Anstrengung zuzumuten. So habe ich eine Zusammenstellung der Literatur über Beethoven in den Anhang verwiesen; sie ist so knapp gehalten wie möglich. Denn sie soll nur einführen und anleiten; der Leser findet dann schon weiter, wenn er es ernst nehmen will. Nach diesem Gesichtspunkt ist das Wichtigste ausgewählt, wie es mir als solches erschien.

Nach reiflicher Überlegung habe ich Notenbeispiele ganz weggelassen, aus ähnlicher Erwägung, um es dem Leser nicht bequem zu machen. Ich möchte ihn ja dazu bringen, Beethovens Werke gründlich kennen zu lernen, nicht nur nach Stichproben. Ich denke mir ihn immer mit den Noten, Klavierauszug oder Partitur in der Hand; anders sollte man über Musik und Musiker überhaupt nicht lesen. Und was man vom Dichter sagt, das muß erst recht vom Komponisten gelten: besser eine Seite im Werk selbst, als hundert über den Verfasser! Ich hoffe, es wird möglich sein, alle einzelnen Stellen, deren Erwähnung geschieht, sicher und bestimmt aufzufinden.

Nachdem durch Professor Franz Stucks liebenswürdiges Entgegenkommen die Beigabe seines Beethoven-Bildnisses ermöglicht wurde, glaubte ich mit gutem Gewissen auf weitere Illustrationen verzichten zu dürfen. Wer solche sucht, findet sie in genügender Anzahl anderwärts; nur der Kopf des Meisters selbst sei würdigster Buchschmuck.

Wie die äußere Einrichtung, so ist auch die innere Gestaltung durch persönliche Überzeugung bedingt. Ich habe offen und laut genug den „musikalischen" Standpunkt gewahrt. Denn ich erachte die Gefahr, über der „Musik" die „Kunst" zu vergessen, für viel geringer als die umgekehrte, vor lauter „Kunst" kaum mehr zu wissen, daß es sich um „Musik" handelt. Beethoven den Musiker musikalisch zu verstehen, das ist mein Thema; an Deutlichkeit wird es wohl nichts zu wünschen übrig lassen. Seine ganze Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der Musik zu erörtern, konnte mir nicht in den Sinn kommen. Da hieß es vor

allem, sich bescheiden und versuchen, dem Leser Grund und Boden unter die Füße zu geben. Es ließ sich also die Besprechung prinzipieller Fragen nicht umgehen; ich mußte sie anschneiden, obwohl mir nichts klarer war, als daß es mißlich ist und bleibt, Fragen aufzuwerfen, die man nicht erschöpfend beantworten kann. Aber es ist schon viel gewonnen, wenn sie nur überhaupt richtig gestellt werden und der Leser davon etwas erfährt; ästhetisch oder wie ich lieber sage: stilistisch liegt ja deshalb noch so viel im Argen, weil man zu disputieren liebt, ohne die Streitpunkte fixiert zu haben. Ich lasse mir also angelegen sein, die verschiedenen Möglichkeiten aufzuzeigen, und betone dann scharf die Konsequenzen. Denn darin wird ja auch so unendlich oft gefehlt, daß man nicht ganz bis zum letzten Schlusse durchdenkt; und das allein ist doch die Feuerprobe für alle Theorie. Wer Neigung und Begabung dazu verspürt, muß sich eben in diese schwierigen Probleme vertiefen.

Daß ich den praktischen Musiker darüber nicht vergessen habe, brauche ich kaum zu versichern. Leider weiß ich keine Mittel, die das ersetzen könnten, was bei mündlichem Vortrag durch Gesang und Klavierspiel unmittelbar lebendig und deutlich wird; Notenbeispiele sind es gewiß nicht. Immer wieder steht man vor der Unmöglichkeit, der Musik mit Worten beizukommen. Die Phantasie des Lesers muß da vieles ergänzen; vor allem aber möge er selbst so viel als möglich singen und spielen von dem, was schriftlich nur angedeutet werden kann.

Endlich habe ich es noch zu rechtfertigen, daß das Ethos der Beethovenschen Musik so entscheidend nachdrücklich betont erscheint. Ich halte das für absolut notwendig. Mit dem bekannten und berüchtigten „l'art pour l'art" weiß ich für Beethoven nichts anzufangen. Er bezeugt es selbst zu oft und zweifellos, daß ihm die Musik, also eine Kunst, eine sittliche Macht sei und bedeute. Es ist einseitig, ihn nur als Verkünder einer neuen Zeit, als Befreier der Individualität zu feiern, ohne die Sittlichkeit anzuerkennen, von der sein Idealismus getragen war. Darin findet der Mensch und der Künstler die höhere Einheit; darin mußte meine Darstellung gipfeln.

Um nun allem Mißverständnis vorzubeugen, sei noch zusammenfassend erklärt: ich will niemandem sagen, was er von Beethoven zu halten habe. Ich bezeuge dem Leser mein Denken und Empfinden Beethoven gegenüber und helfe ihm, zu eigenem

Empfinden zu gelangen. Wohin ihn das führt, hat mich nicht zu kümmern — vielleicht zu ganz andern Eindrücken und Urteilen, vielleicht zu ganz andern Schlüssen und Folgerungen. Das gilt mir gleich. In allen Dingen, und in künstlerischen zumal, ist ehrlicher Widerspruch tausendmal wertvoller als oberflächliche Zustimmung, und eigene Selbständigkeit das einzige Ziel. Ihm einen Schritt näher führen, heißt dem sachlichen Interesse dienen, das hoch über allem persönlichen steht.

* * *

Nach reiflicher Überlegung lasse ich auch diese wie die zweite Auflage bis auf ein paar Kleinigkeiten unverändert. Was ich bezwecke, ist von der Mehrheit der Leser offenbar richtig verstanden worden. Es besteht somit kein Anlaß, die ganze Anlage umzustoßen; ich habe sie auch durch Ergänzungen und Erweiterungen nicht stören mögen. Sonst wäre es besser und leichter gewesen, ein neues Buch zu schreiben. Insbesondere wollte ich weder historischen noch ästhetischen Aufputz anbringen; was ich im Vorwort ausgeführt habe, muß es rechtfertigen, daß die Darstellung darauf verzichtet. Das Literaturverzeichnis ist ergänzt und bereichert, damit jeder, der sich in tiefere Studien über Beethoven einlassen will, darin weiterfindet. Wenn recht viele Leser meiner kleinen Schrift sich dazu Lust und Liebe holen, so ist ihr Hauptzweck erreicht.

München, im Oktober 1919. **Der Verfasser.**

Inhaltsverzeichnis.

1. Einleitung.

Beethoven — das ist einer der gewaltigsten Namen in unserer ganzen Kulturgeschichte. Es ist auch einer der berühmtesten: selbst wer sich sonst um Kunst nicht viel kümmert, kennt ihn doch und ahnt seine Bedeutung. Von Tausenden wird er mit Staunen und Ehrfurcht genannt; Tausenden weckt er das Hochgefühl der Begeisterung; Tausende bekennen sich zu ihm wie zu einem Dogma. Auch der unmusikalische Mensch hat ein Gefühl dafür, daß Beethoven noch etwas anderes war, als ein hervorragender Komponist, daß er zu den großen Männern unserer Nation, zu den Begründern und Trägern unserer Kultur gehört. In unserem Musikleben aber ist er Herrscher. Wo seine Werke zu Gehör kommen, da drängen sich die Scharen der Andächtigen, die ihnen lauschen wie einer Offenbarung; und so weit auch sonst musikalische Richtung und Parteiung auseinanderstreben mögen, darin sind alle einig, Beethoven auf den Thron zu erheben. Seine Größe ist eine unbestrittene, wie selten eine menschliche und künstlerische Größe es war. Was also gibt es da noch viel über ihn zu sagen? Die Akten sind geschlossen, das Urteil steht fest, vielleicht auf immer, jedenfalls auf unabsehbare Zeiten. Es ist also wohl überflüssig, immer aufs neue denselben Hymnus zu wiederholen. Ja gewiß, das wäre überflüssig; ich habe aber auch nichts weniger im Sinn, als einen Hymnus auf Beethoven zu intonieren. Richard Wagner, der gewaltige Enthusiast, meinte freilich, es sei ganz unmöglich, das eigentliche Wesen der Beethovenschen Musik zu besprechen, ohne sofort in den Ton der Verzückung zu verfallen. Das wäre schlimm und schlösse jede Möglichkeit aus, etwas über Beethoven zu lehren. Vielmehr tut uns Ruhe und Nüchternheit not, wenn wir uns dem Genius nahen wollen. Falsche Bescheidenheit darf uns nicht zurückhalten, um so weniger, als es sich zunächst viel mehr um uns handelt als um ihn. Unser Beethoven-Kultus muß einmal unter die Lupe genommen werden. Er ist kritiklos geworden. Der Name Beethoven genügt, um jeden Zweifel verstummen zu machen. Wer wird sich trauen, zu bekennen, etwas von Beethoven habe ihm nicht gefallen, ihm keinen besonderen

Eindruck gemacht, ihn etwa gar gelangweilt oder abgestoßen? Jeder Gedanke daran wäre Lästerung und wird im Keim erstickt. Die Folge davon ist eine sehr unkünstlerische: alles wird in Bausch und Bogen gläubig hingenommen, alles wird applaudiert; Beethoven ist Mode geworden. Eigentlich ist das die größte Schmach, die man dem Genius antun kann. Mag sein, daß keiner ihr entrinnt; es scheint der unerbittliche Lauf der Entwicklung zu sein, daß alles Große erst verkannt, befehdet, verunglimpft, dann vergöttert und verhimmelt wird — verstanden aber wird es bei alledem nicht; und das wäre doch die Hauptsache. Ein Gutes hat unser Beethoven-Kultus: seine Werke werden allenthalben aufgeführt; jeder kann mit ihnen vertraut werden. Aber es wäre ein verhängnisvoller Irrtum, zu glauben, die Beethoven-Mode herrsche unter Beethoven-Kennern. Wenn man nur einmal die Probe machen könnte, wie viele von den Tausenden, die für ihn zu schwärmen glauben und behaupten, seine Schöpfungen auch wirklich innehaben! Das Resultat wäre ein ebenso lehrreiches als beschämendes. Sagt ihnen nicht, daß es Beethoven ist, gebt ihnen keinen Zettel, auf dem sie es lesen, und sehet zu, ob sie es dann hören und empfinden! Ich behaupte, seine Werke, so massenhaft sie auch auf allen Programmen erscheinen, sind noch lange nicht allgemein gekannt. Um dieses Ziel zu erreichen, genügt es eben nicht, seine Größe als unbestrittene einfach hinzunehmen. Damit wiegt man sich nur in gefährliche Selbsttäuschung. Sondern jeder Einzelne muß versuchen, seinen eigenen Weg zu Beethoven zu finden, damit er ihm selbst lebendig werde. Keinem kann es erspart bleiben, den langen Weg der Erkenntnis durchzuschreiten, um sich selbst mit dem Genius vertraut zu machen, durch Befremdung, Zweifel, Mißtrauen, Irrtum und Fehler hindurch bis zum ersehnten Ziel. Dieses Ziel aber ist und bleibt ein ganz persönliches. Je nach eigener Begabung, Neigung und Ausdauer hat es sich jeder selbst zu stellen. Nicht darauf kann es ankommen, in den großen allgemeinen Chorus mit einzustimmen; man kann sich nicht vornehmen, ein Beethoven-Enthusiast zu werden; sondern jeder muß zusehen, wie weit er kommt. Entscheidend ist künstlerisch niemals, wie es aussieht, wie es nach außen sich macht, sondern immer nur, wie es seelisch wirkt, wie es innerlich begründet ist. Unerläßliche Bedingung ist Ehrlichkeit und Geduld; auch hier gilt der Bibelspruch, daß es nur den Aufrichtigen ge-

lingen mag. Darin liegt Mahnung und Trost zugleich: ernste, eindringliche Mahnung vor der Oberflächlichkeit, die mit ihrem gewohnheitsmäßigen gedankenlosen Beifall den Meister beleidigt, statt ihn zu ehren, und freundlicher, sicherer Trost für den Redlichen, der mit reinem Herzen dem Kunstwerk sich hingibt und dadurch fähig wird, es zu begreifen. Ihm sein Streben zu erleichtern, ihm Wink und Weisung zu erteilen, ist eine schöne und lohnende Aufgabe. Sie sei gefaßt in die Beantwortung der Frage: wie wird es uns möglich, Beethovens unbestrittene überragende Größe so zu empfinden, daß wie sie lebendig erfassen und verstehen? wie haben wir es anzufangen, um wirkliche Beethoven-Kenner zu werden?

Eines sei uns vor allem klar: selbst müssen wir es uns erringen; nicht auf andere dürfen wir uns verlassen. Bequemlichkeit oder Mangel an Selbstvertrauen sollen uns nicht verführen. Es gibt eine ganze Masse Bücher und Schriften über Beethoven, seine Werke, ihr Wesen und ihre Bedeutung. Mancher glaubt vielleicht, wenn er diese fleißig studiert, sei ihm das richtige Verständnis gewährleistet. Allein in künstlerischen Dingen hat es wenig Wert, anderen zu folgen; da heißt es vor allem, selbst denken und empfinden, also, wenn es sich um Musik handelt, selbst hören. Darum kann gar nicht eindringlich genug der Rat wiederholt werden: fleißig Beethoven hören, möglichst alle seine Werke gründlich kennen lernen — das ist das Allererste. Freilich kommt es darauf an, wie man hört. Will man nur genießen, nur schwelgen, dann braucht man überhaupt nichts weiter. Das ist und bleibt ja auch das Allerschönste, und die Fähigkeit dazu soll nie verloren gehen. Will man nun aber studieren und sich vertiefen, so heißt es weiter eindringen. Da ist es ein vortreffliches Hilfsmittel, dem Ohr mit dem Auge zu Hilfe zu kommen, also mitzulesen. Und wenn es auch nicht jeder so weit bringt, mit der Partitur in der Hand der Aufführung zu folgen, so ist doch ein Versuch lohnend. Erst einmal mit einer Sonate für Klavier allein, dann mit einer Sonate für Klavier und Violine oder Cello, dann mit einem Trio, vor allem aber mit einem Streichquartett. Man hat es ja so bequem: für billiges Geld kann man sich in der zwar nicht fehlerfreien, aber sehr handlichen Ausgabe von Payne und Eulenburg alles kaufen und ins Konzert mitnehmen. Es gibt gar nichts Bildenderes; es gibt gar keine bessere Einführung in ein musikalisches Kunstwerk,

als wenn man es so mit eigenen Augen und Ohren aufnimmt, während es lebendig vor uns entsteht. Denn das ist ja das Eigentümliche an der Musik, daß sie nicht wie die bildende Kunst fix und fertig vor uns hintritt, sondern sich jeweilig vor uns selbst erzeugt. Dadurch ist es uns möglich, ihren Werdeprozeß bis zu einem gewissen Grad mitzuerleben. Und wenn nun auch gewiß der Zweck nicht sein kann, zu erfahren, wie's gemacht wird, so ist doch der Einblick in den musikalischen Organismus außerordentlich wertvoll. Je vollkommener wir seine Form erfassen lernen, desto eher dürfen wir hoffen, auch seinen Gehalt zu begreifen. Zur Befestigung und Bereicherung dient dann natürlich das häusliche Arbeiten. Da läßt sich wiederholen und einprägen, was im Konzert nur einmal uns erklang; da können wir verweilen und üben, wie wir wollen. Und selbst wer nur sehr ungenügende musikalische Fertigkeit besitzt, kann sich am Klavier helfen; sogar der Stümper kann in Erinnerung an das, was er gehört hat, das gedruckte Bild, das er vor sich sieht, notdürftig beleben. So geht dann alles Hand in Hand: das Gehör wird besser, das Auge schärfer, und bald wird alle Ängstlichkeit überwunden sein. Schließlich sollte sich der Laie auch an eine Partitur wagen. Er will sie ja natürlich nicht beherrschen lernen; aber gar zu unüberwindlich schwer darf er sich's auch nicht vorstellen. Beethovens Orchester ist nach jetzigen Begriffen sehr einfach; von Instrumenten mit andern Vorzeichnungen oder Schlüsseln kommen ja darin, abgesehen von der Viola, in der Regel nur Klarinette und Hörner, seltener Posaunen vor; und allzu groß ist die Zahl der zu überblickenden Notensysteme überhaupt nicht. Für den Anfang ist es auch gar nicht notwendig, jede Stimme mitzulesen; wer nicht weiter kommt, als daß er nur die beiden großen Gruppen der Streicher und der Bläser unterscheiden und verfolgen lernt, hat schon einen großen Gewinn.

Denn Beethovens Größe beruht nicht darauf, daß er das Orchester verstärkt und erweitert, um neue Effekte zu erzielen, sondern vielmehr darin, daß er seine Instrumente Unerhörtes sagen läßt, bis an die Grenze ihrer Fähigkeiten; und dem kann man nachgehen, das ist nicht kompliziert und nicht raffiniert, sondern im Gegenteil unglaublich einfach und übersichtlich gestaltet. Allmählich wird es dann schon gelingen, auch Einzelheiten zu bemerken, gerade weil bei Beethoven jede instrumentale Besonderheit

organisch begründet erscheint. Und auch diese Studien lassen sich am Klavier zu Haus fortsetzen. Wer nicht Partitur spielen kann, der versucht wenigstens zu dem, was er auf den Tasten anschlägt, das Wichtigste zu singen oder zu pfeifen und ergänzt, vielleicht mit Hilfe eines gleichgesinnten Freundes, manche Lücke durch die Phantasie. Immer besser, als nur die beliebten vierhändigen Auszüge zu spielen, in denen das orchestrale Bild vollständig verschoben wird, gerade bei Beethoven ein empfindlicher Nachteil. Etwas anderes ist es, sich eine Symphonie vierhändig vorspielen zu lassen und dabei in der Partitur mitzulesen; das ist eine gute Übung; derlei würde auch viel mehr gepflegt werden, wenn wir wirklich so musikalisch wären, wie wir uns geberden, und wenn es um unsere Hausmusik besser bestellt wäre, als es leider Gottes zu sein scheint.

Aus diesen allgemeinen Andeutungen mag nun jeder entnehmen, was ihm taugt; es läßt sich nicht pedantisch vorschreiben. Daß solche Studien durch mündliche Belehrung seitens berufener Kenner gefördert werden können, ist unleugbar; auch gute Bücher sind mit Nutzen heranzuziehen. Nur wird man wenige finden, die sich auf technische und formelle Erläuterungen beschränken; weitaus in den meisten Fällen wird zugleich der musikalische Gehalt besprochen und erklärt, und darin liegt eine große Gefahr. Man sollte das, was andere über die Bedeutung musikalischer Kunstwerke äußern, erst dann berücksichtigen, wenn man sich selbst schon eine eigene Meinung gebildet hat. Denn man soll nichts in die Komposition hineinlegen, sondern etwas heraushören. Das ist zunächst vollständig individuell; da kann man nichts erzwingen. Liest man dagegen, was andere herausgehört haben, so wird man immer der Versuchung ausgesetzt, dasselbe herausbringen zu wollen, und der Selbsttäuschung, es auch wirklich herauszuhören. Den Anfänger muß das verwirren; zur Selbständigkeit führt es niemals. Steht aber der eigene Eindruck fest und bestimmt er sicher das eigene Gefühl, dann mag man vergleichsweise andere betrachten; je reifer das eigene Verständis, desto anregender wird ihm die Mitteilung fremder Erfahrung sein. Auf der musikalischen Erfahrung beruht ja schließlich alles; deshalb ist gerade die Musik so unerschöpflich, immer wieder neu und immer wieder interessant, ewig jung und ewig lebendig.

So gilt es also, unsern Beethoven recht zu hören und recht kennen zu lernen, bis seine Werke uns ganz zu eigen geworden sind.

Und wenn wir es dann an uns selbst erleben, wie mächtig, wie überwältigend sie wirken, dann fragen wir wohl weiter: was war das für ein Mensch, der so Großes schaffen konnte? dann verlangt es uns, auch von seinem Leben, Schicksal und Charakter etwas zu erfahren und den geheimnisvollen Zusammenhang von Mensch und Künstler wenigstens zu ahnen, der sich nie und nimmer ausrechnen läßt, der aber doch unleugbar besteht und mit vollem Recht uns immer wieder beschäftigt. Gerade auch bei Beethoven. Seine Größe muß menschlich und künstlerisch zu begründen sein; das sagt uns unser ganzes Gefühl. Der Meister der Töne will uns als ein Gewaltiger erscheinen in seinem ganzen Wesen; alles möchten wir von ihm wissen. Und so greifen wir denn zu einer Biographie und unterrichten uns über sein Erdenwallen und lernen auch da staunen und bewundern. Das sei niemandem verwehrt; nur kann ich mir auch hier einen dringenden, wohlgemeinten Rat nicht versagen. Wer Beethoven menschlich nähertreten will, der schaue ihm doch persönlich ins Auge, der lese seine Briefe! Sie wirken noch viel unmittelbarer und überzeugender als die beste und treueste Lebensbeschreibung; in ihnen gibt sich uns Beethoven selbst. Die kritische Gesamtausgabe (im Notfall eine Auswahl) sollte in keiner musikalischen Hausbibliothek fehlen. Zum mindesten sollte niemand eine Biographie des Meisters lesen, ohne seine Briefe zur Hand zu haben und unausgesetzt zu vergleichen; daraus allein ist ein richtiges, lebendiges Bild zu gewinnen.

Und wenn nun der Mensch und der Künstler beide uns innig vertraut geworden sind, wie wird es dann um unsere Beethoven-Verehrung stehen? Wird sie gedämpft und erkaltet sein, wird manche Illusion schwinden und manche Enttäuschung schmerzen? Vielleicht wird es manchem ein Opfer kosten, wenn er sich ein falsches Idol aufgerichtet hatte.

Aber echter Größe gegenüber gilt nicht blinde Anbetung; sie gestattet nicht nur, sie fordert die Wahrheit. Wer Beethoven, den Menschen und Künstler, kennt, der ist erst imstande, seine Größe und den Grund seiner Größe zu erfassen; und ich hoffe, es soll uns gelingen, sie in ihrer Wurzel zu erschauen und in ihrem stolzen Wuchs zu begreifen. Dann wissen wir, warum wir von ihm und für ihn begeistert sind; dann hat unser Beethoven-Kultus erst rechten Wert.

2. Charakter und Schicksal.

Am 17. Dezember 1770 ist Ludwig van Beethoven zu Bonn am Rhein getauft worden, geboren also wahrscheinlich einen oder zwei Tage früher. Nur ein güdlicher Zufall könnte uns darüber Gewißheit verschaffen; bis dahin mag der Tauftag uns auch als Geburtstag gelten. Wenn es nun für jeden Menschen von größter Wichtigkeit ist, in welcher Umgebung er aufwächst, so scheint das für den Künstler, den Musiker, in ganz hervorragendem Maße beachtenswert zu sein. Außerordentlich verschieden sehen wir es bei unseren Meistern gestaltet. Immer wieder leuchtet Mozarts Kindheit und Jugend in beneidenswertem Glanz hervor: er hatte das unsagbare Glück, einen idealen Vater zu besitzen. Mag die neuere Forschung an Leopold Mozarts Bild einzelne Züge berichtigen, im großen und ganzen bleibt es, wie wir es durch Otto Jahn kennen: der Mann war wert, einen großen Sohn zu haben, und hat redlich und treu seine Vaterpflichten erfüllt. Wolfgang konnte voll Ehrfurcht, Dank und Vertrauen zu dem besten Freund, dem Führer und Lehrer seiner Knabenzeit, dem Hüter und Wecker seines Genius aufblicken; es gibt nichts Herzerquickenderes, als diesen innigen Verkehr zwischen Vater und Sohn zu beobachten. Wohlgemerkt: Leopold Mozart war nichts weniger als genial veranlagt; das ist es nicht, was der Vater eines großen Künstlers zu sein braucht. Man darf sogar ruhig zugeben, daß er die Genialität seines Sohnes gar nicht vollständig zu fassen fähig war; das ist es wiederum nicht, was zwischen beiden nottat. Sondern er war ein durch und durch ehrenhafter Charakter, ein ganzer Mann, ein tüchtiger Musiker und ein gebildeter Mensch; er hatte ein sehr ernstes Gefühl der Verantwortung für seine hochbegabten Kinder, einen gehörigen Respekt vor der Kunst und sehr gesunde, feste Begriffe von Pflichtgefühl und ordentlicher Lebensführung. Und wenn das alles manchmal bis ins Kleinliche gehen wollte — was tat's? Dem konnte Wolfgang leicht sich entschwingen; dafür haben wir das wunderschöne Gefühl, den großen Sohn bei dem braven Vater wohlgeborgen zu wissen. Nicht umsonst hat er wiederholt geäußert: „Nach dem lieben Gott kommt gleich der Papa"; das war nicht kindische Redensart, sondern der rührende Ausdruck echtester kindlicher Pietät.

Solch einen Vater möchten wir jedem unserer Lieblingsmeister

wünschen, unserm Beethoven gewiß an erster Stelle. Aber dessen Vater war Leopold Mozarts trauriges Gegenbild. Kein unbegabter Musiker, auch kein schlechter Mensch, aber schwach und unfähig, seine und seiner Familie Lebensverhältnisse ordentlich und anständig zu gestalten, und erst recht unfähig, seinen Ludwig menschlich und künstlerisch zu erziehen. Des Vaters Halsstarrigkeit, Trotz und Jähzorn sollten, wie wir sehen werden, dem Sohn verhängnisvoll werden; es sind lauter Eigenschaften, die gerade deshalb so gefährlich erscheinen, weil sie gelegentlich einmal den Tugenden ähneln können, deren Karikatur sie bilden: der Energie, dem Stolz, der Willenskraft, der Selbständigkeit und Freiheit. Prägen wir uns recht ein, daß der junge Beethoven an seinem Vater das Zerrbild sehen mußte statt des Ideals; es hätte wahrhaftig der widerwärtigen Skandale nicht bedurft, die der Trunkenbold schließlich erregte, um das Elend zu vervollständigen. Weniger Gewicht ist darauf zu legen, daß Beethovens Bildung eine lückenhafte blieb; noch weniger darf man behaupten, es habe ihm künstlerisch an guter Unterweisung und Anregung gefehlt. Auch die dürftigen Vermögensverhältnisse sind nicht das schlimmste. Vielmehr erscheint es als die eigentliche Tragik des Sohnes, daß er nicht wie Mozart mit liebevoller Verehrung zu seinem Vater aufschauen konnte; wenn wir uns nur recht lebhaft hineindenken, so ermessen wir, was das heißt und was ihm fehlte. Aber vielleicht hat er's gar nicht so tief und schmerzlich empfunden? oder vielleicht hat er, soweit das überhaupt möglich ist, anderweitigen Ersatz dafür empfangen?

Seine Mutter war eine gute, aber ziemlich unbedeutende Frau. Wehmütig gedenkt er ihrer bei ihrem Tode (1787) als seiner besten Freundin. Läßt uns das nicht schon ahnen, wie er sich unglücklich fühlen mußte, an seinem Vater nicht den besten Freund zu haben? Aber er stand nicht allein; er hatte Verkehr in den besten Familien und beglückende Freundschaft mit edeln Männern und Frauen. Aus diesem Freundeskreis heraus vernehmen wir ein sehr bedeutsames Wort: „der liebe, leise gestimmte Mann“ wird Beethoven genannt. Das muß uns auffallen. Das will so gar nicht zu unseren Vorstellungen stimmen, die wir uns von ihm zu machen pflegen. Er muß sich gewaltig verändert haben im Lauf seines Lebens! Ja, gewiß hat er das. Nicht von Haus aus war er so furchtbar stark und heftig, so unnahbar scheu und verschlossen,

so dramatisch leidenschaftlich; wenigstens können seine Freunde das nicht als charakteristisch für ihn erkannt haben. Lieb und leise gestimmt — wollen wir das ja nicht vergessen! Also sicherlich tief empfänglich auch für Güte und Liebe, für Zartheit und Innigkeit, für Milde und Ruhe — sicherlich alles dessen bedürftig, was der Vater nicht besaß und ihm nicht bieten konnte! Ich halte es für entscheidend wichtig, daß wir uns dieses Zwiespalts deutlich bewußt bleiben, um seine Folgen menschlich und künstlerisch ermessen zu können. Von Jugend auf sehen wir in Beethovens Charakter und Schicksal den Kontrast, und durch sein ganzes Leben und Schaffen werden wir die Steigerung und Verschärfung dieser Gegensätze beobachten. Das ist freilich ein anderes Bild als Mozarts sorgsam geleiteter, glücklich geförderter Entwicklungsgang. Bei Beethoven beginnt, verläuft und endet es dramatisch; an dieses Schlagwort dürfen wir uns halten.

Hier liegt meiner festen Überzeugung nach der tiefste Grund seines ganzen Wesens, seiner Größe und seiner Eigenart. Ein tiefes Sehnen bleibt ihm unerfüllt, eine empfindliche Lücke in seinem Seelenleben bleibt klaffen; ein heiliges Liebesbedürfnis bleibt ungestillt; das ist Tragik. Und dagegen erwachen die Dämonen in seiner Brust, des Vaters unglückseliges Erbteil, mit verstärkter Gewalt, mit drohendem Ungestüm; und ein Kampf entbrennt in seinem Inneren zwischen den Leidenschaften, die ihn beherrschen und die zu bändigen er nicht gelernt hat, und den Idealen, die er keusch verborgen, hoffend und entsagend, glaubend und verzweifelnd, in seinem Herzen trägt. Das ist das großartige Drama seines Lebens und seines Schaffens; wir werden sehen, ob und wie er Sieger bleibt. Jedenfalls hat sich sein Schicksal mit seinem Temperament und Charakter verbunden, um es ihm so schwer als möglich zu machen.

Im November 1792 kam Beethoven nach Wien, im Dezember starb sein Vater. Da stand der Zweiundzwanzigjährige, allein und auf sich selbst angewiesen, fremd in der fremden, großen Stadt. Wohl brachte er wertvolle Empfehlungen mit, wohl öffnete sich ihm manch gastliches Haus. Man kann nicht sagen, daß er Not gelitten habe. Künstlerisch war er schon gereift; einen stattlichen Vorrat von Arbeiten brachte er mit, und bald regte sein Genius zum Siegesflug die Schwingen. Aber ein unschätzbares Gut fehlte ihm und mußte ihm fehlen: die ruhige Sicherheit des eigenen Ich,

die auf richtiger Erziehung gegründet ist. Was das Elternhaus ihm schuldig geblieben war, das holte nun das Leben nach: und diese Schule ist immer hart, doppelt hart für einen Beethoven, der nichts leicht nehmen konnte, weder sich selbst noch anderen gegenüber. Es war nicht bequem, mit ihm zu verkehren; er hat sich und seiner Umgebung viel Unannehmlichkeiten bereitet, die unter normalen Verhältnissen zu vermeiden gewesen wären; Verdruß und Vorwürfe hat es gegenseitig genug gegeben. Welt und Menschen kannte er zu wenig, um ihnen ruhig entgegenzutreten und sie zu durchschauen. Er war unpraktisch und unweltläufig und deshalb, wie es so oft geht, argwöhnisch und mißtrauisch. Wir vernehmen Klagen über seine außerordentliche Reizbarkeit und Empfindlichkeit selbst bewährten Freunden und Gönnern gegenüber; sein Stolz konnte aussehen wie Hochmut, sein Selbstbewußtsein wie Einbildung. Er konnte durch herbe Schroffheit, ja durch grobe Unmanierlichkeit verletzen. Das zu beschönigen oder zu entschuldigen wäre ganz verkehrt; er hat es selbst nicht getan. Im Gegenteil: mit den heftigsten Selbstvorwürfen hat er sich gequält; so leidenschaftlich wie seine Verfehlung war auch seine Reue. Immer wieder derselbe Kampf in seinem Innern, immer wieder dieselbe Dramatik der Empfindungen! Und nun ist wohl zu beachten, daß er nicht unverstanden blieb. Wenn man liest, was alles passiert ist, so möchte man am Ende gar auf den Gedanken kommen, Beethoven habe sich in Wien mit der Zeit gesellschaftlich unmöglich gemacht. Man möchte sich nicht wundern, wenn seine Gönner und Freunde sich allmählich von ihm zurückgezogen hätten. Daß sie es nicht taten, ist ehrenvoll für sie und uns ein Fingerzeig zum Verständnis von Beethovens wahrem Charakter.

Er hat bekanntlich sehr viel, wenn auch nicht ausschließlich, in adeligen Kreisen verkehrt. Es ist und bleibt ein Ruhmestitel der österreichischen Aristokratie Ende des achtzehnten Jahrhunderts, daß sie in wahrhaft vornehmer Weise Kunst und Künstler unterstützt und gefördert hat, nicht nur mit Geld, sondern auch mit lebhaftem persönlichen Interesse; dadurch hat sie eine Zeitlang wirklich die geistige Führerrolle zu spielen verstanden. Diese stolzen, feingebildeten Herren Grafen und Fürsten haben nun Beethoven samt all seinen Schwächen und Launen nicht nur unter sich geduldet, sondern mit Auszeichnung behandelt und immer wieder in ihre Häuser eingeladen. Hätten sie ihn nur als Sonderling be-

trachtet und ihm Narrenfreiheit gewährt, so wären sie es sicher bald müde geworden. Sie waren aber nicht so kleinlich, sich an seinen wenig verbindlichen Umgangsformen zu stoßen; sie waren fähig, seine Größe durch seine Fehler und Schwächen hindurch zu erschauen. Wollen wir hinter ihnen zurückbleiben? So drängt sich uns der Eindruck auf, Beethovens Irrtümer seien die einer großen Seele, die sich zu ihrer wahren Freiheit erst durchringen muß. Stolz tritt uns der Mann von Anfang an entgegen, viel selbstbewußter als z. B. Mozart. Nur recht groß, sagt er den Freunden in der alten Heimat, sollen sie ihn wiedersehen. Er denkt sehr hoch von sich und seiner Sendung; er ist durchdrungen von der Majestät des Künstlerberufes. Und diese innerliche Hoheit betätigt sich nun ganz von selbst auch nach außen. Nicht demütig bescheiden, nicht liebenswürdig geduldig steht er beiseite, sondern hocherhobenen Hauptes schreitet er durch die Welt, die nur dazu berufen scheint, ihm zu lauschen.

Noch einmal sei es gesagt: das kann aussehen wie unerträglicher Hochmut; es ist auch noch jedem Großen verdacht worden, der so über seine Umgebung emporragte. Es gibt auch törichte Anekdoten, die Beethoven ein ebenso kindisches als flegelhaftes Benehmen andichten; gerade solche sind irreführend. Daß er und Goethe sich nicht recht verstehen konnten, ist uns wohlverständlich; aber so wenig Goethe sich bedientenhaft erniedrigte, so wenig hat Beethoven sich lackelhaft aufgeführt. Nicht negativ, sondern positiv müssen wir es fassen. Bei tausend anderen, weniger bedeutenden Naturen hätten die ererbten Fehler und Schwächen gesiegt, hätte das leidenschaftliche Temperament den Charakter unterjocht. Beethoven erscheint uns wie ein Held im Kampfe mit sich selbst; sein ganzes Wesen atmet Heroismus. Das ist das zweite Schlagwort, das wir brauchen. Es geht aufwärts, es geht zum Siege, es geht dem Ideal entgegen — dessen war er sich selbst bewußt, und seine Umgebung hat es wenigstens zu ahnen vermocht. Nun ist es nicht mehr mißzuverstehen, wenn er von sich sagt, auch er sei ein König, und wenn er meint, mit dem Adel sei gut umzugehen, man müsse aber etwas haben, womit man ihm imponiere. Es ist übrigens bezeichnend, daß Beethoven mit so großer Vorliebe adeligen Verkehr gepflogen hat; die Mädchen und Frauen, die er geliebt und verehrt hat, waren fast lauter adelige Damen. Und sein vertrautester Schüler, sein edelster Gönner, war bekanntlich

kein Geringerer als der Erzherzog Rudolf. Er wollte auf der Höhe der Menschheit wandeln und suchte innere und äußere Vornehmheit da, wo er sie am ehesten zu finden glaubte. Daß er dabei nichts weniger als devot, daß er überhaupt nicht feudal, sondern in seiner Weise demokratisch gesinnt war, werden wir noch genauer erfahren. Er setzte die eigene Persönlichkeit ein und war damit sicher, jedem Gegengewicht zu halten. Das haben viele andere vor und nach ihm getan; auch Mozart hat sich seiner Ehre gewehrt mit dem schönen Ausspruch, das Herz adle den Menschen. Aber bei Beethoven klingt es noch anders: „Mein Adel ist in Kopf und Herz", und „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen". Da haben wir das Kennwort, das entscheidende: Kraft ist in seinem ganzen Wesen, Kraft in seiner Verirrung wie in seiner Tugend, Kraft in allem, was er lebt und schafft. Und bewußt ist er sich ihrer; nicht dumpf und stumm läßt er sie walten, sondern frei und freudig atmet er sie aus — sie macht ihn zum Optimisten, sie stählt ihm den Mut, sie verheißt ihm den Sieg. Es hat wenig Kraftmenschen gegeben, wie Beethoven einer war; es ist auch nicht jedermann gegeben, sie zu verstehen.

Eins vor allem wollen viele nicht begreifen, daß gerade so kolossale Kraft der feinsten Zartheit und Innigkeit fähig ist, ja daß sie im tiefsten, innersten Grunde unvergleichlich weich und schön, daher auch unbeschreiblich reich und gut empfindet, darum aber auch ungemein schmerzlich getroffen wird, wenn Mißverständnis oder Enttäuschung sie verletzt. Beethoven, der Gewaltige, überrascht auf der anderen Seite durch seine rührende Milde und Hingebung. Er ist kein Menschenkenner, aber darum kein Menschenverächter; ein unendliches Liebesvermögen lebt und webt in ihm, und mit ihm ein starkes Liebesbedürfnis. Und wiederum erkennen wir seine Tragik: er war und blieb allein. Das ist das Los der Größe; das war auch sein Los. Trotz aller Freundschaft und Verehrung, die ihm von so vielen Seiten entgegengebracht wurden, blieb er doch allein. Nie hat er das Weib gefunden, das die Gefährtin seines Lebens geworden wäre; wir dürfen ruhig sagen: er konnte es nicht finden. Den ganzen kostbaren Reichtum seines Innern durfte er nicht mit einem Einzelwesen teilen; er mußte ihn der ganzen Welt offenbaren und schenken. Andere beglücken, selbst entsagen; andere bereichern,

selbst entbehren; andere erheben, selbst leiden und dulden — das ist die Tragik des großen Menschen und Künstlers gewesen, der sich selbst einen Märtyrer nennen durfte. Und nun sehen wir es wohl: Egoismus ist es nicht und kann es nicht sein, der ihn beherrscht. Als Egoist hätte er sein Schicksal gar nicht ertragen können. Das vermochte er nur, weil ein Gott ihm gab, zu sagen, was er litt, und weil er darin eine geheiligte Aufgabe, eine wahre Sendung erkannte. So ist er uns Prophet und Herzenskündiger geworden; so ward er berufen zum musikalischen Dramatiker.

Hier haben wir den Schlüssel zum Verständnis seiner Werke. Daß die Musik fähig ist, Empfindungsausdruck zu gestalten, das ist wohl allgemein bekannt und anerkannt. Daß dieser Empfindungsausdruck sehr verschiedenartig sein kann, daß die Musik für alle erdenklichen Grade und Färbungen der Empfindung treffenden Ausdruck besitzt, das wird wohl auch jedermann zugeben. Um Beethoven zu fassen, müssen wir nun begreifen lernen, daß die Musik nicht nur einfach, einheitlich, also lyrisch zu tönen vermag, sondern daß sie auch Mittel hat, gemischte Empfindungen, Gegensätze, Empfindungsbeziehungen und Empfindungsbewegungen wiederzuspiegeln. Damit wird sie dramatisch. Und in welch hohem und eindringlichem Maß die Musik dramatisch sein kann, das hat uns eben Beethoven offenbart. Davon haben wir auszugehen; das habe ich im Folgenden näher zu erklären. Immer wieder werden wir seine Kraft und Größe, seine Innigkeit und Zartheit bewundern: immer aber wird der dramatische Charakter seiner Musik entscheidend sein. Denn er tönt in seinen Werken sich selbst, sein eigenes Wesen und Leben aus. Und das haben wir als ein Drama, als einen Kampf der Empfindungen, als stetes Widerspiel und ewigen Kontrast kennen gelernt. Daß daraus nicht ein wildes, formloses Durcheinander, sondern künstlerisch vollendete Meisterwerke entstanden, das ist ein niemals ganz zu entschleierndes Geheimnis; es ist uns aber zugleich der sprechende Beweis dafür, daß Beethoven Sieger geblieben ist über sich selbst und über sein Schicksal. Wir kennen eine ganze Reihe von Aussprüchen, die uns das in bewußter Fassung verkünden: er will dem Schicksal in den Rachen greifen, er will ihm trotzen, er will Dädalusflügel finden, denn er fühlt sich als Herrscher im geistigen Reich. Und

diese seine Kraft und Begeisterung sollte schließlich auf die schärfste Probe gestellt werden durch ein Leiden, wie es gerade für ihn nicht verhängnisvoller gedacht werden kann.

Schon im Jahre 1798 meldeten sich die ersten Vorboten eines Gehörleidens, das mit vollständiger Taubheit enden sollte. Wodurch es hervorgerufen wurde, das läßt sich nicht mehr sicher feststellen. Verschiedene Ärzte wurden zu Rate gezogen, alle möglichen Mittel dagegen angewendet. Eine Zeitlang mochte Beethoven selbst noch an die Möglichkeit der Heilung glauben; bald mußte jede Hoffnung auf Besserung schwinden. Den ganzen qualvollen Prozeß des allmählichen Ertaubens hatte er durchzumachen; und tief ergreifend sind seine vertraulichen Mitteilungen darüber, besonders das berühmte „Heiligenstädter Testament“ von 1802. Schritt für Schritt mußte der Widerstand zurückweichen; der Dämon in den Ohren machte von 1814 an das öffentliche Auftreten, von 1822 an jeden Versuch, zu dirigieren, und jede Möglichkeit, die eigenen Werke zu hören, mit grausamer Unerbittlichkeit zunichte.

Können wir ausdenken, was das heißt, was das für einen Beethoven bedeuten mußte? Vergegenwärtigen wir uns gerade sein Temperament, gerade seinen Charakter, so müssen wir gestehen, daß etwas Schlimmeres, etwas Gefährlicheres ihm gar nicht hätte zustoßen können. Argwohn und Mißtrauen, Empfindlichkeit und Gereiztheit, wie mußten sie in dem zunehmenden Gehörleiden stets gesteigerte Nahrung finden! Man weiß ja aus Erfahrung, wie das Taubsein, ganz im Gegensatz zum Blindsein, bös und unglücklich macht. Und andrerseits sein Liebesbedürfnis, seine zarte Innigkeit, wie mußten sie leiden unter der immer größeren Schwierigkeit des mündlichen Verkehrs! Wir besitzen noch Schreibhefte, zu denen Beethoven greifen mußte, um sich mit seiner Umgebung zu verständigen. Wäre es zu verwundern, wenn er nun immer scheuer und verschlossener geworden wäre, immer unzugänglicher, immer mehr Sonderling, wenn seine Fehler, Schwächen und Leidenschaften immer widerstandsloser von seinem ganzen Wesen Besitz ergriffen hätten? Entschuldigung wäre übergenug vorhanden; aber er ließ sich nicht unterjochen. Jetzt erst verstehen wir die Dramatik seines Lebens in ihrer vollen Tragik; jetzt erst begreifen wir, wie einsam er war! Auch diesen schwersten Kampf mußte er allein bestehen; und er

hat ihn bestanden wie ein Held. Nicht zum Ankläger ist er geworden wider die Gottheit; die herbe Prüfung hat ihn nicht zum Lästerer, nicht zum Pessimisten werden lassen. Nicht in Trotz und Unmut, auch nicht in tatenloser Resignation hat er sich darein ergeben, taub zu werden; im Gegenteil. Je mehr die äußere Welt für ihn erstarb, desto herrlicher entfaltete sich ihm die innere. Je mehr er auf sich selbst angewiesen war, desto reicher und schöner entwickelte sich seine Eigenart; und der furchtbaren Gefahr, als Mensch und Künstler sich selbst zu verlieren, entging er durch seine wundervolle Sittlichkeit. So erscheint er uns in seiner echtesten Größe gerade in seinem Leiden: tausend andere hätte es zugrunde gerichtet, ihn hat es zu sich selbst erhoben; das Verhängnis ist ihm zum Segen geworden. Und nun spricht er das alles aus in seinen Werken, unbeirrt von der Welt, den Menschen und dem Leben, nur sich selbst getreu, ganz aus dem eigenen Innern heraus, in höchster Wahrhaftigkeit und Freiheit. Da muß es sich wohl weisen, wie groß und echt er ist; und wieder dürfen wir uns nicht wundern, wenn nicht jedermann ihm zu folgen vermag. Beethoven ist nicht nur unser großer musikalischer Dramatiker, er ist zugleich der große Seelenmusiker, der es wagen durfte, die ganze Wucht seiner Persönlichkeit auszutönen und dadurch die Tonsprache zu stärkstem und tiefstem Ausdruck zu bereichern und zu erheben. Ihn verstehen, heißt also mit ihm denken und empfinden; den Weg dazu kann uns nur die Kenntnis der Formen und Ausdrucksmittel erschließen, die er mit so unerhört neuem Gehalt erfüllt hat.

3. Sonate und Kammermusik.

Beethoven wird vorzugsweise als der Meister der Sonate und der Symphonie gepriesen, und es ist offenbar kein Zufall, daß er gerade auf diesem Gebiet das Bedeutendste geschaffen hat. Versuchen wir, den Wert der Sonate und der Symphonie stilistisch zu bestimmen, so finden wir direkte Beziehung zu Beethovens Charakter und Größe: er war zum Meister der Sonate und der Symphonie berufen. Er hat sie nicht erfunden, wohl aber in einer Weise ausgebaut und mit Gehalt erfüllt, daß er hier geradezu als Vollender erscheint. Das ist echt deutsche Art: was sie überkommt, das erschöpft sie. Wer nun den Gang der Ent-

wicklung überblicken will, der findet alles Nötige in jeder besseren Musikgeschichte. Die beiden Abhandlungen von Bagge in der Sammlung musikalischer Vorträge bei Breitkopf und Härtel Nr. 19 und 51 sind zur Orientierung besonders geeignet; sie betonen gerade das, was ich für entscheidend halte, daß der Sonatenstil nicht lyrisch, sonndern dramatisch zu fassen ist. Sonate und Symphonie mit aller dazwischenliegenden Kammermusik gehören stilistisch zusammen. Wer den Bau einer Sonate versteht, kann von da aus stufenweise bis zur Symphonie vordringen: das bedeutet nur Steigerung, nicht aber wesenhaft Neues. Die epochale Wichtigkeit des Beethovenschen Sonatenstiles für unsere ganze Musik, namentlich auch für das Drama, kann gar nicht überschätzt werden; es sollte deshalb niemand versäumen, sich darüber Klarheit zu verschaffen. Und das ist möglich, ohne einen ganzen Kursus der Kompositionslehre durchzumachen.

Sonate hieß ursprünglich jedes Instrumentalstück; denn italienisch suonare heißt „spielen" im Gegensatz zu cantare „singen". Bekanntlich hat sich die Instrumentalmusik erst sehr spät entwickelt; die Vokalmusik war ihr weit voraus. Zuerst wurden nur Gesangstücke auf Instrumente übertragen; man kann das ja auch heute noch, wenn man will. Es läßt sich z. B. eine Komposition für Sopran, Alt, Tenor und Baß, ein sogenanntes gemischtes Quartett, auf erster und zweiter Violine, Viola und Cello, also einem Streichquartett, wiedergeben, selbverständlich mit Hinweglassung des Textes. Daß die Instrumente fähig sind, selbständig zu musizieren, daß man also instrumental denken und erfinden kann, mußte erst entdeckt werden; dann konnte erst die Instrumentalmusik eigene Formen entwickeln und eigenen Gehalt darin gestalten. Es ist das Verdienst einer ganzen Reihe romanischer und germanischer Meister, den Boden bereitet zu haben für Beethovens Schaffen. Man vergißt nur zu leicht, was das für eine Leistung ist, was darin für geistige Kraft sich offenbart. Gewiß ist das künstlerisch Wertvolle in der Musik immer erst durch den Empfindungsausdruck bestimmt; aber um diesen zu ermöglichen, muß erst das Material bearbeitet werden, und das wird gar zu gern als selbstverständlich hingenommen und unterschätzt. Schon hier möchte ich mit allem Nachdruck darauf hinweisen, daß wir das richtige Verständnis dafür nicht dadurch allein gewinnen, daß wir Musikgeschichte studieren, daß wir fleißig

lesen und lernen, wie es damit zugegangen ist. Sondern wir müssen auch danach trachten, möglichst viel davon zu hören. Wenigstens von den bedeutendsten älteren Meistern, also z. B. von Giovanni Gabrieli, Domenico Scarlatti, von Couperin, Rameau, von Johann Sebastian und Philipp Emanuel Bach, von Johann Kuhnau u. v. a. m. sollten wir Sonaten kennen, womöglich selbst spielen, um lebendigen Eindruck davon zu haben. Warum die Sonaten von Haydn und von Mozart nicht überall zu Hause sind, ist vollends unbegreiflich. Sollte unser Beethoven-Kultus so falsch und einseitig sein, daß er uns an allem anderen Lust und Geschmack verdirbt? Das wäre schlimm und müßte ganz energisch bekämpft werden; wir werden leider noch öfters dagegen zu protestieren gezwungen sein. Wollen wir zusammenfassen, so dürfen wir sagen: die Sonate erhält eine in sich gefestigte Form, die sie befähigt zu einem in sich geschlossenen Gehalt. So hat sie Beethoven übernommen; so wollen wir sie uns einmal näher ansehen.

Es sind in der Regel drei Sätze: ein schneller, ein langsamer und noch einmal ein schneller. Offenbar diente diese Anordnung ursprünglich nur dem Bedürfnis nach Abwechslung; sie hat aber musikalischen Sinn. Wir müssen, wenn auch mit aller Vorsicht, Bilder gebrauchen, wie leider fast immer, wenn von Musik die Rede ist. Der erste Satz führt in die Sache ein, vorwärts und aufwärts; er stellt fest, um was es sich handelt; er gibt Stimmung und Charakter. Dazu ist das Allegro geeignet; da wird der Bogen gespannt auf das Ziel. Der zweite Satz bringt einen Ruhepunkt; er breitet sich aus; er erschöpft und befriedigt. Deshalb das langsamere Tempo, Allegretto, Andante, Adagio, Largo oder was sonst. Der dritte und letzte Satz nimmt die Bewegung wieder auf und führt sie zum Abschluß; er spannt die Erregung ab; er zieht die Konsequenzen. Deshalb auch hier wieder ein Allegro, wenngleich von dem ersten deutlich unterschieden. Das ist der normale Verlauf. Man kann ihn auch anders fassen, mit anderen Bildern erläutern; darauf kommt es nicht an. Die Hauptsache ist, daß die Anordnung der Sätze nicht willkürlich erscheint, sondern musikalisch logisch und motiviert. Was das heißt, musikalische Logik und Motivierung, das muß man hören und empfinden; ausrechnen läßt es sich nicht und ebensowenig begrifflich in Worte fassen. Aber deswegen besteht es doch ganz sicher und untrüglich für den

musikalischen Verstand; wir werden es immer wieder brauchen. Diese musikalische Logik bedingt nun sowohl die Verschiedenheit als auch die Einheitlichkeit der Sonatensätze untereinander. Man kann sie nicht beliebig vertauschen, nicht etwa nach dem ersten Satz einer Sonate den zweiten aus irgendeiner anderen und den dritten aus noch einer anderen spielen, ohne der musikalischen Logik weh zu tun. Es ist kein Potpourri; die Reihenfolge ist keine beliebige. Der musikalische Zuhörer muß es merken, wenn die Einheitlichkeit zerrissen wird; man muß es nur einmal selbst und mit anderen versuchen. Mathematisch ist es ja nicht zu beweisen; aber musikalisch steht es fest. Der Empfindungsgehalt der Sonate ist ein einheitlicher; die drei Sätze bedeuten Bewegung der Empfindung, und in dieser Bewegung bergen sich Empfindungsbeziehungen. Um das zu verstehen, müssen wir nun auch die einzelnen Sätze etwas näher zergliedern.

Für den ersten Satz hat sich eine besonders strenge, hochinteressante Form herausgebildet. Er besteht aus zwei Teilen, von denen der erste wiederholt zu werden pflegt. Dieser beginnt mit einem Thema, das man Hauptsatz zu nennen sich gewöhnt hat. Dann folgt ein zweites Thema, der Seitensatz. Beide werden durch einen Übergang oder Zwischensatz verbunden. Entscheidend ist nun, daß das zweite Thema in jeder Beziehung einen Gegensatz zum ersten bilden muß. Es steht regelmäßig in anderer Tonart (in der Dominante, bei Molltonarten in der Paralleltonart), in anderem Rhythmus, in anderer Melodik. Näher braucht man diesen Kontrast gar nicht zu charakterisieren; es ist nur die Forderung zu erfüllen, daß er ordentlich fühlbar sei. Schon beim ersten Anhören darf darüber kein Zweifel bleiben: man muß es sofort hören, wenn das zweite Thema einsetzt. Der Schluß des ersten Teiles kann das erste Thema wieder anklingen lassen.

Nun folgt die allerwichtigste Gruppe: die sogenannte Durchführung zu Beginn des zweiten Teiles. Sie bewegt sich frei und verwerdet außer den beiden Themen des ersten Teiles beliebig auch andere. Es wird also hier das, was im ersten Teil gegensätzlich vorgeführt wurde, energisch und entscheidend durchgearbeitet; es wird gewissermaßen die musikalische Doppelbehauptung gegen alle Einwände und Widersprüche verteidigt, bewiesen und befestigt. Daraufhin kann dann mit vollem Recht die Wiederholung des ersten Teiles stattfinden: beruhigt und ge-

kräftigt, gesichert und beglaubigt erklingen seine Themen, nunmehr in der gleichen Tonart (der Tonika), weil die Gegensätzlichkeit in höhere Einheitlichkeit aufgegangen ist, bis zum Schluß. Ob dieser länger ausgesponnen wird bis zu einer sogenannten Coda, ist nebensächlich; auch die Ausgestaltung der Wiederholung selbst ist im einzelnen frei. Wir haben eine Form vor uns, keine Schablone! Und nur ihre Grundzüge haben uns hier zu kümmern. Aber schon dieser Aufriß genügt, um die Bezeichnung ihres Charakters als eines musikalisch-dramatischen zu rechtfertigen. Wir sehen den Empfindungsausdruck in lebhafter Bewegung, und zwar in gegensätzlicher; das ist die Seele aller Dramatik. Das Lyrische ist dagegen einheitlich. Wir erleben im ersten Sonatensatz etwas wie einen inneren Prozeß, nicht bloß Entwicklung und Steigerung, sondern Kampf und Sieg, Streit und Versöhnung, oder wie wir es sonst noch vergleichsweise nennen wollen. Es wird uns ohne allzu große Mühe gelingen, unser Gefühl dafür zu schärfen und unser Urteil darüber zu verfeinern; dann verstehen wir auch das Folgende.

Der zweite Satz, der langsamere, kann sich sehr mannigfaltiger Form bedienen. Tonartlich wird er sich immer vom ersten unterscheiden, ohne sich doch allzu weit zu entfernen, wiewohl dafür die Grenze sehr schwer zu bestimmen ist. Ebenso in Takt und Rhythmus, vor allem aber in seiner Melodik. Während der erste Satz dramatisch verläuft, bietet der zweite den lyrischen Ruhepunkt, nähert sich also der Liedform. Es kann ein ganz einfacher Gesang sein, der nur wiederholt wird, es können auch hier mehrere Themen Verwendung finden; es kann speziell ein Thema mit Variationen auftreten; es kann aber auch hier die Erregung bis zur Durchführung von Gegensätzen sich steigern. Gerade den zweiten Satz pflegen wir zum Maßstab für die Tiefe und Größe der Empfindung des Komponisten zu nehmen; vom harmlos Liebenswürdigen gelangen wir bis zum seelisch Bedeutsamen, und im allgemeinen darf es als richtig gelten, daß ein Beethovensches Adagio die Krone aller langsamen Sonatensätze bezeichnet. Es kommt eben darauf an, was der erste Satz ermöglicht; denn es soll motiviert sein, was der zweite darauf folgen läßt. Dabei kann es wohl Überraschungen geben; es kann vorkommen, daß wir nach einem leidenschaftlichen ersten Satz einen großartigen zweiten erwarten und statt dessen Klänge vernehmen, die uns enttäuschen. Das ist ein Zeichen, daß die Empfindungsbewegung

des Komponisten ihre eigenen Wege geht und wir ihr folgen müssen, um die herrschenden Beziehungen mitzuempfinden. Auch hier läßt sich nichts drehen und deuteln; auch hier ist nichts auszurechnen, nichts begrifflich zu bestimmen. Fatal wäre nur, wenn wir die Aufeinanderfolge der beiden Sätze als willkürlich, als gesucht, als unmöglich empfänden; das wird aber bei Meistern, auch bei so kühnen wie Beethoven, doch sehr selten der Fall sein. Dann war eben die Empfindungsbewegung eine sprungweise, und an Stelle der musikalischen Logik ist ein Experiment getreten, das uns zu imponieren, aber nicht zu überzeugen vermag.

Es kann nun als dritter Satz ein Menuett oder Scherzo eingeschoben sein; davon werden wir bei der Symphonie zu sprechen haben. Meistens ist der dritte Sonatensatz zugleich der letzte, das Finale. Auch dieser ist bei weitem nicht so streng gebunden wie der erste. Wir finden, um nur die Hauptformen zu nennen, Fugen, Variationen, und sehr häufig das Rondo. Es kommt auch vor, daß der letzte Satz ähnlich gearbeitet und durchgeführt ist wie der erste, daß also die allereigentlichste Sonatenform darin wiederkehrt. Nach dem zweiten, dem langsamen Satz, bedeutet das unter allen Umständen wieder etwas Neues; aber auch vom ersten Satz ist es deutlich unterschieden. Nach einem freundlichen Andante kann es klingen wie ein Wiederausbruch der Leidenschaft; die kaum beruhigten Wogen schlagen um so heftiger zusammen. Nach einem Adagio, das uns in abgrundtiefe Empfindung versenkt hat, kann es wirken wie eine Befreiung, wie eine Rückkehr in die Welt der Wirklichkeit. Der Möglichkeiten sind so viele, daß man sie niemals wird aufzählen können. Auch hier kommt es nicht darauf an, die Beziehungen begrifflich zu bestimmen, sondern sie musikalisch zu empfinden. Schließlich müssen wir das Gefühl der Befriedigung haben, über ein nicht nur angedeutetes, abgerissen vorgetragenes, interessant beleuchtetes, flüchtig skizziertes, sondern voll erfaßtes, künstlerisch ausgestaltetes, in allen seinen Bewegungen und Beziehungen erschöpfend durchgearbeitetes musikalisches, also seelisches Erlebnis. Es ist nicht zu verwundern, daß gerade die Sonatenform das ermöglicht. Ihr nur scheinbar enger Rahmen gestattet freiesten Impuls und begünstigt wie kein anderer die Vereinigung alles dessen, was wir musikalische Dramatik nennen. Warum gerade Beethoven berufen war, Meister der Sonate zu sein, das

werden wir klar erkennen, wenn wir fragen, was für einen Komponisten sie erfordert, was für Fähigkeiten dazu gehören, um im Sonatenstil Bedeutendes zu schaffen.

Wir sind vielleicht geneigt, zu antworten: vor allem lebhafte Phantasie und blühende Erfindung. Gewiß, das ist unschätzbar, wie für alle musikalische Schöpfung, so auch für die Sonate. Aber doch nur im allgemeinen. Aus der üppigsten Fülle schöner und charakteristischer Melodien läßt sich noch keine Sonate machen; wir haben ja gesehen, daß die Sonate nicht aus einer Aufeinanderfolge von einzelnen Melodien besteht, sondern daß sie Themen verwendet. Was ist ein Thema? Eine Gruppe von Tönen, deren Zahl und Art sich absolut nicht näher bestimmen läßt, die aber unbedingt den Eindruck einer selbständigen musikalischen Einheit machen und geeignet sind, in der geschilderten Weise verwendet und verarbeitet zu werden. Unerläßlich ist also für jeden, der eine Sonate schreiben will, daß ihm brauchbare Themen einfallen. Es kann ein musikalischer Gedanke sehr wertvoll sein und doch für die Sonate unbrauchbar. Ich glaube, das wird nicht genügend beachtet. Wenn ein sonst geschickter Komponist keine gute Sonate fertig bringt, pflegt man kurzweg abzuurteilen, er habe es nicht richtig gelernt. Man vergißt darüber zu fragen, ob nicht etwa seine ganze Natur es ihm verwehrt, ob er nicht mehr Lyriker als Dramatiker sein mag. Denn lernen kann man das Sonatenkomponieren doch nur äußerlich; und das ist wiederum nicht so schwer, daß man es nicht jedem einigermaßen routinierten Musiker zutrauen dürfte. Vielmehr hängt mit der Begabung für sonatenmäßige Erfindung ganz offenbar die Befähigung für sonatenmäßige Gestaltung eng zusammen. Ein glücklich erfundenes Thema ist eben ein solches, aus dem sich etwas, unter Umständen erstaunlich viel machen läßt. Die Bewunderung für die thematische Erfindung und Arbeit ist gerade bei Beethoven gar nicht zu scheiden. Sie beruht ganz gewiß auf innerer Disposition. Nur derjenige wird ein großer Sonatenkomponist sein, der bedeutende seelische Erlebnisse musikalisch-dramatisch zu fassen und zu gestalten vermag. Wir haben uns davon überzeugt, was für Gegensätze in Beethovens Innerem lebendig waren, was für Kämpfe da tobten, was für Dramen da spielen. Und nun findet sein Genius für alle diese Empfindungen solchen Ausdruck, daß er ihr Widerspiel, daß er all ihre Bewegungen und Beziehungen musikalisch

gestalten kann. Das macht ihn zum Meister der Sonate. Bevor wir versuchen, uns in dem Reichtum zurecht zu finden, den er uns damit beschert hat, wollen wir uns an einem Beispiel klar machen, wie eine Beethovensche Sonate aussieht.

Ich wähle dazu als hervorragend geeignetes Muster die Sonate in c-moll op. 10 no. 1. Wer sich die bei Cotta in Stuttgart erschienene Ausgabe von Bülow kauft, findet alle zur Zergliederung dienenden Bemerkungen beigedruckt. Eine gute Übung wäre es, die Sonate nach irgendeiner anderen Ausgabe selbst zu zergliedern und dann Bülow zu vergleichen. Der erste Satz ist ein Allegro molto e con brio im ¾-Takt. Mit unverkennbar energischer Bestimmtheit setzt gleich das erste Thema ein. Von Takt 32 bis 55 dauert der Zwischensatz; dann folgt das durch ihn vorbereitete zweite Thema, in Es-dur (der Paralleltonart) und in grundverschiedenem Charakter, der leidenschaftlichen Härte gegenüber weich, innig, mild oder wie man es sonst nennen will. Nach kurzem Wiederanklingen des ersten Themas schließt der erste Teil zart und leise ab. Die Durchführung führt ein neues Thema (cantabile f-moll) ein; sie ist ziemlich knapp gehalten. Die Wiederholung verweilt besonders bei dem zweiten Thema und schließt dem ersten Teil entsprechend. Auch der ungeübte Hörer wird die in diesem Satz lebende Gegensätzlichkeit empfinden. Der zweite Satz ist ein Adagio molto in As-dur $^2/_4$, ein wunderschöner, tief ergreifender Gesang, musikalisch reich behandelt, in der Hauptsache auf zwei Themen aufgebaut, aber ohne Durchführung, also doch wesentlich lyrisch gehalten. Hier ist es also, als würde uns ein Tiefblick geöffnet in die seelische Empfindung, die sich im ersten Satz so stürmisch leidenschaftlich kundgab. Das Finale ist nun nicht etwa ein heiter ausklingendes Allegro, sondern ein Prestissimo, wieder in c-moll und wieder in der Sonatenform des ersten Satzes, also auch wieder mit erstem und zweitem Thema, mit einer ganz kurzen Durchführung und mit der üblichen Wiederholung. Von besonderem Interesse ist der Schluß. Das zweite Thema, das im ersten Teil regelrecht in Es-dur (der Paralleltonart) erschien, tritt hier zu Beginn der Coda ritardando calando in Des-dur auf; es verliert sich in träumende Fermaten, pianissimo. Aber mit jäher Wendung werden wir herausgerissen: fortissimo setzt im tempo primo eine Kombination des zweiten und ersten Themas ein, die uns geradezu den Eindruck der Unerbittlichkeit macht.

Und nun erst geht das Ganze decrescendo bis zum pianissimo zu Ende.

Da haben wir es deutlich vor Augen: es ist alles genau nach der strengen Form und Regel, und doch eine freie Condichtung. Ja, wir können kaum der Versuchung widerstehen, ihre Besonderheit in Erfindung und Gestaltung poetisch zu erläutern. Aber solches Poetisieren müssen wir uns wenigstens vorläufig noch versagen; wir müssen uns erst noch weiter umschauen. Denn andere Sonaten zeigen wieder andere Bilder; und wenigstens auf einige sei hier noch hingewiesen.

Gewissermaßen ein Gegenstück zu dem Schluß der soeben besprochenen Sonate bildet das Finale einer anderen c-moll-Sonate, der berühmten sogenannten Pathétique op. 13. Da haben wir die Rondoform, eine Melodie, deren leichtbeschwingter Rhythmus, wie das auch bei Mozart vorkommt, an sich schon mit ihrem herb leidenschaftlichen Charakter kontrastiert. Die letzten acht Takte lassen sie piano, dann pianissimo in As-dur erklingen, um dann mit geradezu erschreckender Wucht, im furchtbarsten fortissimo, in c-moll zu schließen. Wir erkennen die Beethovensche Löwentatze gerade in dieser Vorliebe für Steigerungen in Tempo und Dynamik bis an die äußerste Grenze; und das Aufeinanderprallen der Gegensätze wirkt echt dramatisch. Der Schluß der G-dur-Sonate op. 31 no. 1 zeigt das besonders deutlich. Auch dieses Finale ist ein Rondo mit einem viertaktigen Thema. Gegen Ende des Satzes wird dieses Thema wiederholt angeschlagen, die zweite Hälfte vergrößert, zu sinnendem Adagio gedehnt, bis plötzlich im rasenden Presto die rechte Hand die ersten vier Achtelnoten ergreift, die nun förmlich zu Tod gehetzt werden. Besonders bemerkenswert ist aber, daß nach den heftigsten fortissimo-Schlägen mit piano und pianissimo geschlossen wird. Ich meine, es gibt dem gegenüber nur zweierlei Standpunkte: entweder man erklärt es achselzuckend für launische Willkür, oder man hört daraus ganz besondere Empfindungsbewegung, die uns einen Blick tun läßt in die Seele des Meisters, falls unsere Phantasie nicht zu schwerfällig ist, um ihm zu folgen. Geradezu dämonische Energie atmet auch der letzte Satz der Sonata quasi una fantasia in cis-moll op. 27 no. 2, ein Presto agitato, das uns im Sturm mit sich fortreißt. Eine noch kolossalere Steigerung entwickelt sich in dem Rondo der dem Grafen Wald-

stein gewidmeten Sonate in C-dur op. 53, bis zu einer Dithyrambik, wie sie vor Beethoven unerhört war. Ebenbürtig reiht sich daran das letzte Allegro ma non troppo der Appassionata in f-moll op. 57.

Die ersten Sonatensätze sind naturgemäß zwar nicht minder bedeutend, wohl aber geschlossener und gedrungener gehalten. Besonders beachtenswert sind sie, wenn Beethoven ihnen eine eigene gewichtige Einleitung voranstellt. Es ist ja auch das nicht neu; Haydn und Mozart haben es auch schon getan. Aber Beethoven erscheint gerade hier als Vollender. Wenn die Pathétique mit einem ebenso ernsten als spannenden Grave anhebt, so empfinden wir es wie den Untergrund, aus dem dann die leidenschaftliche Bewegung aufsteigen wird. Es ist nicht Laune, sondern Bedürfnis des Meisters, uns in einzelnen Fällen den Quell zu eröffnen, aus dem sein Schaffen entspringt, während sonst das Allegro ohne weiters losbricht. Interessant ist der Anfang der d-moll-Sonate op. 31 no. 2, die ein Largo von nur zwei Takten dem Allegro voranstellt; beide gehören thematisch zusammen. Dagegen hat in der Waldsteinsonate das Rondo ein Adagio molto als Introduktion, so daß ein selbständiger Mittelsatz fehlt.

Der Reichtum an herrlichen langsamen Sätzen ist besonders groß. Schon sehr bald zeigt sich die hervorragende Meisterschaft Beethovens in edler, ergreifender, weitausgesponnener Melodik. Man darf ruhig sagen: so breit und voll haben die Instrumente vorher nie gesungen. Gleich das Largo appassionato der Sonate in A-dur op. 2 no. 2 liefert den Beweis dafür. Es folgt in der Es-dur-Sonate op. 7 das Largo con gran espressione in C-dur; in der Pathétique das berühmte Adagio cantabile in As-dur; in der G-dur-Sonate op. 31 no. 1 das Adagio grazioso in C-dur, Altes und Neues seltsam im Ausdruck vereinend; in der d-moll-Sonate op. 31 no. 2 das große Adagio in B-dur, das schon beinahe orchestral wirkt; die leider und fälschlich sogenannte Mondscheinsonate hat ein Adagio sostenuto als ersten Satz, in besonderer Anlage; die As-dur-Sonate op. 26 enthält den berühmten Trauermarsch, auf den wir noch zurückkommen. Anderseits erscheinen auch etwas leichtere Mittelsätze; gern schreibt Beethoven ein Thema mit Variationen, wie wir es in der G-dur-Sonate op. 14 no. 2, in der ebengenannten op. 26, und zwar als ersten

Satz, in der sogenannten Pastorale d-moll op. 28, besonders in der Appassionata op. 57 finden. Also auch darin herrscht Freiheit, nicht Zwang der Schablone.

So sehen wir schließlich eine Reihe von Sonaten abweichend von der gewöhnlichen Regel gebildet, anders angeordnet oder nur aus zwei statt drei Sätzen bestehend. Von diesen kleineren, aber keineswegs weniger wertvollen seien die in g-moll und in G-dur op. 49 no. 1 und 2, letztere mit dem bekannten Tempo di minuetto, die anmutige in F-dur op. 54 und die in e-moll op. 90 hervorgehoben. Diese leitet schon zu den großen und schweren letzten Sonaten über, deren Besprechung wir für später aufsparen müssen.

So sei denn zu eingehendstem Studium Anregung und Fingerzeig gegeben, um mit den Klaviersonaten recht vertraut zu werden. Auch der Laie wird die Überzeugung gewinnen, daß sie Schöpfungen von ganz einzigartiger Bedeutung sind. Es versteht sich von selbst, daß sie auch technisch enorme Anforderungen stellen. Beethoven eilte seiner Zeit in jeder Beziehung voraus; man kann sagen: er hat für das Klavier und die Pianistik der Zukunft komponiert. Es bedurfte der fortschreitenden Entwicklung bis zu ihrem vorläufigen Höhepunkt, der sich in Franz Liszt darstellt, um Beethoven spielen zu lernen. Wie er selbst Klavier gespielt hat, ist uns durch die neuere Forschung, besonders durch Frimmel, klargelegt worden. Ganz offenbar war ihm der Ausdruck die Hauptsache, und zwar sein gewaltiger, jede Grenze streifender musikalischer Audruck. Kein Wunder, daß sein Spiel befremden konnte; er verlangte mehr von dem Instrument, als es damals zu leisten fähig war. Kein Wunder aber auch, daß schon seine Freunde in Bonn das Seelenvolle in seinem Klavier- und Orgelspiel rühmten. Mochte er sich manches erlauben, was nach Regel und Gewohnheit unerhört erschien, er wußte, warum er es tat und was er damit wollte. Das gibt sicherlich keinen Freibrief auf technische und musikalische Verwilderung; hier kann und muß es sich zeigen, was innerlich begründet und dadurch äußerlich gerechtfertigt ist und was nicht.

An die Klaviersonaten reihen sich nun fernerhin Sonaten für Klavier mit Violine und mit Cello, dann Klaviertrios, Streichtrios, Klavierquartette und Streichquartette, kurz alles das, was Kammermusik heißt. Je nach Lust und Verhältnissen mag man die eine oder die andere Gattung bevorzugen; kennen sollte man

sie alle. Es muß laut und offen gerügt werden, daß es gar keinen Sinn und Wert hat, wenn einzelne Werke auf Kosten der anderen besonders beliebt sind. Die berühmte Kreutzersonate, so genannt, weil sie dem trefflichen Violinisten Rudolf Kreutzer gewidmet ist, überragt die andern neun Violinsonaten durchaus nicht in dem Maße, daß es genügen würde, sie allein immer wieder zu hören und zu spielen. Seltsamerweise wird gerade die zehnte in G-dur op. 96 am meisten ignoriert. Eher beachtet wird die siebente in c-moll op. 30 no. 2, schon wegen ihres wunderbaren Adagio cantabile in As-dur. Das ist ja einer der Sätze, in denen die Instrumentalmelodie so herrlich singt, daß man meint, es müßten Worte aus den Tönen hervorquellen, und daß man tatsächlich versucht hat, solche zu unterlegen, ein Experiment, auf das wir noch zu sprechen kommen werden. Auch die fünfte in F-dur op. 24 wird, zumal in Liebhaberkreisen, gern gespielt. Es darf aber keine fehlen; sie sind alle zehn wichtig und auch nicht unerschwinglich schwer gesetzt. Das gilt eher von den Cellosonaten, die deshalb noch nicht genügend bekannt sind. Aus den Klaviertrios wählt man mit Vorliebe das in D-dur op. 70 no. 1, das weiß Gott von wem den Namen Geistertrio erhalten hat. Mit diesen Übernamen wird bei Beethoven sehr viel Unfug getrieben; er scheint unausrottbar. Wir werden noch ausführlich davon zu handeln haben, was er seinen Werken an Überschriften und Bezeichnungen beigegeben hat; was nicht von ihm selbst herrührt, sollte endlich einmal beseitigt werden. In besagtem Trio ist offenbar das d-moll-Largo an dem sonst ganz unmotivierten Beinamen schuld.

Niemand sollte es sich nun entgehen lassen, die interessante Gruppierung der Klaviertrios zu studieren. Den ersten drei op. 1 stehen die zwei op. 70 und dem kleineren in B-dur op. 11 das großartige in derselben Tonart op. 97 gegenüber. So läßt sich hier wie nicht leicht sonst in ähnlicher Gedrängtheit Beethovens gewaltiger Entwicklungsgang erschauen. Ich halte es durchaus nicht für angebracht, ihn in die üblichen drei Perioden einzuteilen, weil dadurch gar zu leicht die grundfalsche Vorstellung erweckt wird, als weise er Einschnitte, Sprünge oder Lücken auf. Es gilt vielmehr seine Stetigkeit zu betonen; und gerade wenn man, wie in diesen Trios, Kompositionen nebeneinander hält, die zeitlich weit auseinanderliegen, erfährt man es lebendig, wie Beethoven immer mehr er selbst wird, wie im Früheren das Spätere

vorklingt, wie das Spätere Erfüllung und Vollendung, nicht Bruch und Verneinung des Früheren bedeutet. So ist es in der Geschichte eines jeden Genius und niemals anders zu erwarten; es tut aber not, immer wieder darauf hinzuweisen und entgegenstehendes Vorurteil zurückzudrängen.

Vollends unerläßlich ist die genaue Kenntnis der Beethovenschen Streichquartette. Da haben wir eine Kunstgattung vor uns, die wie nur ganz wenige den Eindruck der Vollkommenheit macht. Die Zusammenstellung der vier Saiteninstrumente bewirkt eine musikalische Befriedigung, die man unbeschreiblich wohltuend empfindet. Nichts möchte man hinzu, nichts hinweg wünschen; Laien wie Kenner sind sich darüber einig. Das Streichquartett ist und bleibt ein Grundpfeiler unserer ganzen Musik; nicht umsonst wollte Richard Wagner die von ihm geplante orchestrale Stilbildungsschule in Bayreuth auf Übungen im Quartettspiel gründen und von da aus zu symphonischem Vortrag weiterschreiten. Sinn und Verständnis für das Streichquartett ist darum auch die unumgängliche Vorbedingung für jeden höheren musikalischen Genuß, ja der Prüfstein für musikalisches Wesen überhaupt. Wer dem Streichquartett fremd und teilnahmslos gegenübersteht, ist kein Musiker; da hilft alles nichts, und wenn noch so viel Freude am Gesang und Fertigkeit auf dem Klavier vorhanden wäre. Wer irgend Gelegenheit findet, in einem Streichquartett mitzuspielen, soll sie ja nicht versäumen; wer so glücklich ist, ein regelmäßiges Hausquartett zu besitzen, der weiß, was wahre Hausmusik ist. Das waren gesegnete Zeiten, da in jedem vornehmen Haus das Streichquartett hochgehalten war; es ist ein Zeichen unserer Zeit, aber kein gutes, daß auch diese intimste, feinste Gattung in den Strudel des musikalischen Massenbetriebes und in die zweifelhafte Atmosphäre des Virtuosentums hineingezerrt erscheint. Wenn auch keine Klage dagegen helfen wird, so soll doch der Unverdorbene nicht unverwarnt bleiben.

Der Vater des Streichquartetts ist Josef Haydn. Mit wenigen, aber herrlichen Werken hat Mozart es bereichert. Und nach ihm nimmt Beethoven Besitz davon und formt daraus das Werkzeug zu ganz besonderer Ausdrucksgestaltung. Das ist uns wohl begreiflich. Hier hatte er vier selbständige, gleichberechtigte Instrumente, genügend voneinander verschieden, um gegeneinander geführt zu werden, und doch ihrer ganzen Natur nach zur Einheitlichkeit berufen. Da konnte er nun seine musikalische Dra-

matik, seine leidenschaftliche Thematik, seine innige Melodie austönen lassen. Da ergab sich schier unerschöpfliche Möglichkeit, zu gruppieren und dadurch der Gegensätzlichkeit Leben und Farbe zu verleihen, noch eindringlicher, noch überzeugender, als wenn die Streichinstrumente dem Klavier gegenübertreten. So bilden Beethovens Quartette die Vorstufe zu seinen Symphonien und gehören zu seinen echtesten Schöpfungen.

Es sind ihrer nicht viele. Die erste Gruppe umfaßt die sechs op. 18. Die darf auch der Dilettant zu spielen sich unterfangen; weder an die Technik noch an den Ausdruck stellen sie Anforderungen, denen nur Virtuosen gewachsen wären. Die zweite Gruppe bilden die drei op. 59, dem Grafen Rassumowsky gewidmet, die sogenannten russischen, die auch in je einem Satz russische Themen verwenden. Das ist schon eine neue Welt, nicht allein gewaltig und tief im Ausdruck, sondern auch freier in der Form, die freilich nicht verletzt oder verlassen, wohl aber erweitert und gesteigert wird. Einzeln steht das in Es-dur op. 74, das sogenannte Harfenquartett, weil harfenähnlich klingende Pizzicati darin vorkommen, und das herbe in f-moll op. 95. Endlich folgen noch die letzten fünf großen, sehr schwierigen Quartette, von denen in anderem Zusammenhang die Rede sein wird. Es muß dem ebenso lohnenden wie anstrengenden Studium schließlich dem guten Willen jedes Einzelnen überlassen bleiben, die Streichquartette und die übrige Kammermusik Beethovens genau und eingehend in sich aufzunehmen. Bei allem Reichtum, bei aller Verschiedenheit wird sich dabei der stilistische Charakter als ein und derselbe, als musikalisch-dramatisch erweisen.

Den Übergang zu den großen symphonischen Orchesterwerken bilden die Konzerte, fünf für Pianoforte, eines für die Violine. Dieses letztere ist so außerordentlich beliebt und wird so häufig gespielt, daß es wohl zu den allerpopulärsten Stücken gehört. Von den ersteren werden das in Es-dur op. 73, mit dem stolzen Thema seines ersten Satzes, dem herrlichen Adagio und dem rhythmisch überaus energischen Finale, und das in G-dur op. 58 mit seinem hinreißenden Schlußsatz bevorzugt. Charakteristisch ist für alle Beethovenschen Konzerte, daß sie das virtuose Element, dem sie ja bestimmungsgemäß dienen müssen, zwar nicht verleugnen, aber durchaus der Idee unterordnen, die auch hier wieder echt dramatisch ist. Das Soloinstrument tritt dem Orchester gegenüber; sie sind einander ebenbürtig, während sonst

der Solist dominiert und das Orchester auf Begleitung und Zwischenspiel beschränkt wird. Beethoven schreibt „konzertierend“ im höheren Sinn, das heißt eben im symphonischen Stil.

4. Die Symphonie.

Symphonie heißt „Zusammenklang“. Das Wort stammt aus dem Griechischen und bezeichnet ursprünglich ein mehrstimmiges Musikstück, dann ein selbständiges Orchesterstück. Die Italiener nannten sinfonia die jetzt sogenannte Ouvertüre; auch in Deutschland blieb es lange üblich, Symphonie statt Ouvertüre zu sagen. Die Form der italienischen Symphonie war die dreisätzige: ein langsamer Satz zwischen zwei raschen Sätzen; damit ist das Urbild der Sonatenform gegeben, der auch die Symphonie im engeren Sinne folgt.

Ganz langsam und allmählich ist das Orchester ausgebaut worden. Zu den Streichinstrumenten kamen die Bläser, erst Oboe und Horn, dann Flöte und Fagott, zuletzt die Klarinette, die Posaune erst nach Trompeten und Pauken, noch später das Kontrafagott, außerdem einige Schlaginstrumente. Mit diesem Orchester haben Haydn, Mozart und auch Beethoven sich begnügt; ausnahmsweise wird es einmal durch besondere Instrumente, wie Pikkoloflöten oder türkische Musik verstärkt; im allgemeinen ist Sparsamkeit der Grundcharakter der Orchestrierung. Auch hier ist zu tadeln und zu beklagen, daß wir Haydn und Mozart viel zu wenig hören und kennen. Man begnügt sich mit der landläufigen Anschauung, Haydn habe sehr vergnügt, Mozart sehr melodiös komponiert; bedeutend aber sei erst die Beethovensche Symphonie geworden.

Das ist zum mindesten einseitig geurteilt. Ähnlich wie beim Streichquartett ist auch hier Haydn der Meister der Gattung. Er war der Befreier des Orchesters; er hat Leben und Beweglichkeit geschaffen, in einer Vielseitigkeit, die eben deshalb unterschätzt wird, weil man sie nicht kennt. Mozart hauchte, wie Richard Wagner es schön und treffend ausdrückt, seinen Instrumenten den Atem der menschlichen Stimme ein; er lehrte sie innig warm und charakteristisch singen. Reine Heiterkeit ist bei ihm selten; auch im Allegro fehlt es nie an einem tiefempfundenen Gegenthema. Gerade dieses Hineintragen des Cantabile in die bewegten Sätze hat man ihm verdenken wollen und ihn darum

einen unreinen Instrumentalkomponisten gescholten. Uns erscheint es als ein Hauptverdienst, daß er damit den musikalisch-dramatischen Gehalt der Symphonie verstärkt und bereichert hat. Seine Instrumentation sollte besonders eingehend studiert werden. In Salzburg hatte er keine Klarinetten; erst in Mannheim lernte er sie kennen. Wir mögen uns wundern, daß er Symphonien ohne Klarinette überhaupt schreiben konnte; bald aber wurde sie sein Lieblingsinstrument. Nicht in dem Sinn, als wenn er sie nun überall und planlos angewendet hätte, um stets eine sattere Färbung zu erzielen. Den Meistern kommt es nicht auf das Kolorit an, sondern auf Sinn und Ausdruck. Die Klarinette ist Mozarts Seelenkündigerin; sie ertönt dann, wenn eine recht innige, inständige Melodie vorgetragen werden soll. Das läßt sich am bequemsten im „Figaro" beobachten; man sieht ganz genau, warum an der einen Stelle die Oboe, an der anderen die Klarinette das Wort hat. Diese Individualisierung der Instrumente ist für die Symphonie von der allergrößten Bedeutung. Nicht nur die großen Gruppen der Streicher und der Bläser treten einander gegenüber, sondern innerhalb derselben in geradezu persönlicher Eigenart die einzelnen leicht voneinander zu unterscheidenden Stimmen. So können förmlich Szenen in lebhaftestem musikalischen Dialog geführt werden. Was in der Sonate ein einziges oder nur zwei, in der Kammermusik immerhin eine begrenzte Anzahl von Instrumenten auszuführen hatten, das tönt nun die Masse, aber nicht die gehäufte, lärmende, verwirrende, betäubende Masse, sondern die künstlerisch geordnete, wohl disziplinierte, deutlich gruppierte, planvoll verwendete Masse, die eben deshalb nicht als Masse wirkt, sondern als Einheit in reichster Gliederung. Die Symphonie ist also eine entsprechend vergrößerte Sonate.

Das hat auch formell zu gelten.

Die Hauptsätze der Symphonie sind ebenso gebaut und angeordnet wie die der Sonate. Es ist selbstverständlich, daß die stärkeren Ausdrucksmittel bedeutendere Gedanken und bedeutendere Ausführung gestatten und fordern. Auch in dieser Beziehung ist die Entwickelung eine stetig fortschreitende gewesen. Der erste Satz, ursprünglich ein rauschendes, energisches Allegro, gewinnt schon bei Haydn persönlicheren Charakter, wird bei Mozart noch reicher und breiter und wächst unter Beethovens Hand bis zur Großartigkeit, so daß er für die Stimmung des

ganzen Werkes entscheidend ist. Zumal die Durchführung, zu Beginn des zweiten Teiles, wird der Schauplatz dramatischer Gestaltung, die durch ihre Kühnheit überrascht und der Phantasie große Beweglichkeit zumutet. Der zweite, langsame, mit dem ersten kontrastierende Satz erhebt sich ebenso vom freundlich Gefälligen bis zum ergreifend Gewaltigen, vom gemütlichen Andante bis zum seelenvollen Adagio. Immer wieder muß mit Nachdruck betont werden, daß auch bei Haydn, nicht nur bei Mozart, langsame Sätze erscheinen, die uns direkt auf Beethoven hinweisen. Der fleißige Quartettspieler kennt das ganz genau; Beethoven ist darin zwar erhaben und unerreicht, aber doch nicht ohne Vorgänger. Und die in ihm beschlossene Vollendung wird uns nur um so klarer und wertvoller, je weniger einseitig wir sie betrachten, je besser wir den großen Zusammenhang erkennen, je richtiger wir seine Vorläufer würdigen. Als der dritte Satz erscheint seit Haydn sehr häufig, bei Beethoven regelmäßig, ein Menuett oder Scherzo. Ursprünglich mehr als Einschiebsel wirkend, gewinnt es allmählich eine Bedeutung, die uns noch mehrfach beschäftigen wird. Aus der harmlosen Tanzweise wird ein Satz, der dem geistvollsten, mitunter sogar dem dämonischen Humor eingeräumt ist und damit den Empfindungsgehalt der Symphonie und seine Ausdrucksbewegung wesentlich bereichert. Schon bei Mozart ist Menuett und Trio durchaus nicht immer heiter; Beethoven aber bemächtigte sich des Scherzos zu Darstellungen, die kaum mehr an die ihm zugrundeliegende Tanzart denken lassen. Sehr begreiflich, daß er keine Symphonie ohne Scherzo geschrieben hat. Hier ist noch einmal darauf zurückzuweisen, daß die Kammermusik das beste Vorstudium ermöglicht. Zumal im Streichquartett sehen wir schon ganz ähnlich wie in der Symphonie das Menuett eingeführt und von Beethoven zum interessanten Scherzo umgestaltet. Der letzte Satz endlich, das Finale, ist noch bei Haydn oft ziemlich kurz und sehr heiter gehalten. Da zeigt sich seine vielgepriesene, künstlerisch wie menschlich nicht zu verkennende, ansteckende Lustigkeit in goldenstem Glanze. Man muß ihm gut sein, wenn er seiner Laune die Zügel schießen läßt und sich seinen Spaß mit uns macht. In solchem Maße ungetrübt ist Mozarts Humor nie gewesen; Beethoven vollends kann auch hier das Dämonische seiner Natur nicht verleugnen. Sein Finale drängt und stürmt zur Lösung; und wie in mancher Sonate, so geht es hier, entsprechend ge-

steigert und machtvoll gehoben, mit dithyrambischem Jubel zu Ende. Es ist eben der letzte Akt des gewaltigen musikalischen Dramas, der es nicht beliebig ausklingen läßt, sondern motiviert und logisch abschließt. Ob er sich dazu des Rondos, der Variation, der Fugierung oder der eigentlichen Sonatenform bedient, ist seine freie Wahl; überzeugt und hingerissen sind wir immer.

Es ist nicht verwunderlich, daß die Symphonie über alle andern Formen der Instrumentalmusik den Sieg davongetragen hat; Suiten und Partiten, Serenaden, Kassationen und Divertimenti, Fugen und Tokkaten, und wie sie sonst hießen, alle müssen vor ihr verschwinden. Ganz vortrefflich ist in der Musikgeschichte von Arrey von Dommer (Dr. Schering) auseinandergesetzt, worauf dieser Wandel sich gründet. Äußerlich betrachtet ist es der Verzicht auf große Mannigfaltigkeit zugunsten einer einzigen Gattung. Innerlich erschaut stellt sich darin der Übergang dar von willkürlicher Auswahl zu stilistischer Bestimmtheit, von der Freude an allem möglichen Tonspiel zu bewußter Gestaltung, von dem allgemeinen Musizieren zu ganz persönlichem Empfindungsausdruck. An Stelle des gebundenen polyphonen Stiles tritt die freie Thematik, an Stelle der Lyrik die Dramatik. Im großen kulturhistorischen Zusammenhang offenbart also die Herrschaft der Symphonie den Anbruch einer neuen Zeit; gerade als Symphoniker vollzieht Beethoven den Übergang vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert. Immer stärker wird die Versuchung, den Inhalt seiner großen Orchesterwerke in Worten zu deuten; immer drängender wird die Frage nach dem Wesen der Instrumentalmusik, von dem wir hier oder nirgends Aufschluß zu erhalten hoffen dürfen. Auf die Dauer können wir ihr nicht ausweichen; nur noch einen letzten Aufschub müssen wir uns gewähren, um zunächst formell den Bau der Beethovenschen Symphonie zu erläutern.

Dazu ist die fünfte Symphonie in c-moll op. 67 am allerbesten geeignet; sie ist von einer Geschlossenheit und Durchsichtigkeit der Erfindung und Gestaltung, die nicht mehr übertroffen weden kann, und verdient in dieser Beziehung den Preis vor allen andern. Der erste Satz ist ein Allegro con brio im $^2/_4$-Takt. Sein erstes Thema besteht nur aus vier Noten auf zwei Tönen: ggg-es. Es ist das berühmte Schulbeispiel dafür, daß für den Wert und die Bedeutung eines symphonischen

Themas sein äußerer Umfang nicht entscheidend ist. Man könnte meinen, es gehöre gar nichts dazu, ein solches Thema zu erfinden. Das wäre ein großer Irrtum. Gerade im Gegenteil: dieses Thema ist der Ausdruck konzentriertester Empfindung; es ist eine ganz außerordentliche Leistung, die Erfindung in diese wenigen Töne zusammenzufassen, die doch alles sagen, was sie sagen sollen. Und ebenso außerordentlich ist nun der Satz, der daraus gesponnen wird. Man nennt es ein bewunderungswürdiges Kunststück, daß Beethoven den ganzen ersten Satz aus diesem Thema entstehen läßt. Ich sage lieber: da haben wir den lebendigen Beweis dafür, daß die paar Noten unendlich viel mehr enthalten, als man ihnen auf den ersten Blick ansieht; sie sind der Extrakt, sie sind die Quintessenz; ihr ganzer Reichtum wird uns erst klar, indem er sich vor unsern Augen und Ohren daraus entwickelt. Und nun läßt sich auch gleich die Beethovensche Instrumentation daran studieren. Der Chor der Streicher im unisono, nur durch die Klarinetten verstärkt, stellt das Thema in lapidarer Größe vor uns auf. Dann ertönt es in der Weiterführung, auf erste und zweite Violine und Viola verteilt; das Cello, vom Fagott gestützt, hat den Grundton zu halten. Beethoven liebt es sehr, seine Themen schon von vornherein durch Verteilung an verschiedene Instrumente zu dramatisieren, so z. B. im ersten Satz der Eroica in der Überleitungsgruppe, oder im ersten Satz der Neunten im zweiten Thema. Im achtzehnten Takt mit dem fortissimo tritt zugleich das volle Orchester in Tätigkeit, und ein kolossales Tutti bringt das Thema auf as as as-f. Auf diese Weise ist von vornherein die Steigerung gegeben; und ähnlich geschieht es regelmäßig, daß die Streicher beginnen und dann erst die Bläser dazutreten. Außerordentlich charakteristisch ist nun die Einführung des zweiten Themas. Das Horn, Beethovens Seeleninstrument, intoniert das erste Thema in der Paralleltonart Es-dur; über dem ausgehaltenen tiefen b erhebt sich die von den Violinen vorgesungene, von Klarinetten und Flöten aufgenommene Melodie, also in unmittelbarem, bedeutungsvollem Zusammenhang, der noch dadurch verstärkt wird, daß die Bässe den Rhythmus des ersten Themas dazu aufwärts schlagen. Wer lernen will, was musikalische Dramatik heißt, hier kann er's erfahren. Die Durchführung zu Beginn des zweiten Teils bedient sich der Umkehrung des ersten Themas, verwendet insbesondere die ebenerwähnte Er-

weiterung, wie das Horn sie intonierte, und steigert die Empfindung vom Leidenschaftlichen bis ins Tragische, wobei sich die Gruppen der Streicher und Bläser besonders ausdrucksvoll gegenübertreten. Der Schluß des Satzes ist von furchtbarer Wucht; die lichteren Momente werden unerbittlich übertönt.

Der zweite Satz ist nun nicht, wie wir es vielleicht erwarten, ein gewaltiges Adagio, sondern ein holdes Andante con moto. Viola und Cello im Einklang tragen die liebliche As-dur-Melodie vor; der Baß dazu pizzicato. Ihr sehnsüchtig aufstrebender Schluß wird erst von den Violinen, dann von den Holzbläsern wiederholt; ein inniger Gesang bildet die Kadenz. Nun aber leitet eine ebenso bekannte als wirkungsvolle Modulation zum zweiten Teil, der in C-dur, mit Oboen, Hörnern, Trompeten und Pauken, wie ein Siegesmarsch klingt, oder doch wie das Motiv zu einem solchen. Diese beiden Teile wechseln miteinander ab, der erste in Variationen, der zweite in immer reicherer Figurierung, mit stets neuen Zwischengliedern und wechselvollen Übergängen von einem zum andern, wodurch der Eindruck erzielt wird, als werde auch hier der musikalische Gehalt nach allen Seiten hin ausgeschöpft und vermittelt, so daß wir nichts vermissen oder anders wünschen.

Es folgt ein Allegro, das nicht als Scherzo bezeichnet und in der Tat auch nichts weniger als fröhlich ist. Unheimlich pianissimo steigt das erste Thema aus der Tiefe herauf; es findet ritardando nur fragenden Abschluß. Dann ertönt das zweite in pochendem Rhythmus, innerlich dem des ersten Satzes verwandt; und es kommt zwar zu lebhafter Bewegung, aber zu keiner Aufheiterung. Wieder spielen die Hörner eine führende Rolle. Im Trio aber sind es die Bässe, die mit einer C-dur-Melodie lospoltern, bei überhetztem Tempo, wie leider nur allzu häufig, absolut nicht mehr deutlich zu hören. Dieser Teil verläuft fugiert, viel ernster und gewichtiger als man's erwartet, bis zur Wiederholung des Hauptsatzes. Diese aber gelangt nicht zum Abschluß. Das Orchester scheint, wie Kretzschmar es gut bezeichnet, auf dem As-dur-Akkord einen Traum zu verschlafen; nur die Pauke hält den pochenden Rhythmus fest. Da fängt es an zu wogen, aufwärts zu drängen, stärker dröhnt die Pauke auf dem festgehaltenen c in Achteln, das die Fagotte stützen; und ehe wir's uns versehen, bricht in unbeschreiblich strahlender Pracht

das Finale los, mit einem marschartigen Thema in C-dur, das vom vollen Orchester, nun mit drei Posaunen, glanzvoll ausgeführt wird. Auch darin waren Mozart und Beethoven Meister, Wirkungen herbeizuführen, wie diese hier: von den Posaunen werden wir noch später mehr zu sagen haben. Von jeher ist bemerkt worden, daß die in diesem grandiosen Finale verwendeten vier Themen überraschend schlicht und leichtverständlich sind; so etwas durfte Beethoven wagen: vor der Trivialität schützt ihn seine Kraft. In dem zweiten Thema sind wieder die Hörner prachtvoll verwendet. Die Durchführung benützt hauptsächlich das dritte; und plötzlich geschieht etwas ganz Unerwartetes. Der vorhergehende Satz tönt wieder herein mit seinem Pochen und Drohen, als sei zu früh gejubelt worden, als sei der Sieg über die finsteren Mächte noch nicht definitiv errungen. Aber dieser Rückfall währt nicht lang; er wird überwunden. Zu beachten ist, wie bei dieser zweiten Überleitung das entscheidende c erst von der Pauke, dann von den Bässen vorausgenommen wird, auch das eine musikalische Dramatisierung von kühner Gewalt. Und nun erklingt die Wiederholung des Triumphgesanges, ein weiteres Thema tritt hinzu, das jetzt erst seine volle Ausgestaltung erfährt, und in unerhörter, unwiderstehlich hinreißender Steigerung, in wirbelndem Presto und sempre fortissimo braust der Satz zu Ende, ein Stück, dem in seiner Art kein anderes, auch kein Beethovensches, an elementarer Wucht und Wirkung gleichkommt.

Wenn die fünfte Symphonie die eingänglichste und populärste heißen darf, so begründet das zwar einen ganz unleugbaren Vorzug und eine erklärliche Vorliebe; aber daraus folgt noch nicht entfernt die Berechtigung zu irgendwelcher Einseitigkeit. Unter den Beethovenschen Symphonien eine Rangordnung bestimmen zu wollen, ist ein verfehltes Unternehmen; man muß sie selbstverständlich alle kennen, und es ist bedauerlich, wenn etwa die vierte und achte vernachlässigt werden. Ja auch die erste und zweite verdienen absolut keine Zurücksetzung; es entgeht uns damit nur ein Teil des unermeßlichen Reichtums, den diese neun großen Werke vor uns ausbreiten. Je vertrauter wir mit Beethovens Sonaten, Trios und Quartetten sind, desto vertrauter werden wir auch mit seinen Symphonien. Wir erkennen, daß seine thematische Erfindung und Durchführung gleich gewaltig

sind; wir wissen ja auch bestimmt, daß er nicht genial aus dem Ärmel schüttelte, sondern mit höchster Anstrengung arbeitete. Es ist schon töricht, Mozart zu verkennen; auch er hat sich sehr energisch dagegen gewehrt, als sei sein Komponieren ein müheloses, behagliches, selbstverständliches Schaffen gewesen. Auch Mozart hat alle seine Fähigkeiten, seelische und geistige, aufs äußerste angespannt und sich körperlich verzehrt im unausgesetzten Schaffen. Wir können es ja kaum ahnen, wie es aussieht und zugeht im Innern des Meisters, bis der Empfindungsausdruck Leben und Gestalt gewinnt. Auch der glücklichste Melodiker hat innerlich unendlich viel durchzumachen, bis ein Meisterwerk in Form und Gehalt vollendet ist. Beethovens Skizzenbücher bezeugen es uns, wie lange er an seinen Themen feilte und modellierte, bis sie ihm genügten, und wie unermüdlich er seinen Plan durchdachte und durchlebte, bis er ihm reif erschien zur Ausführung. Darum ist es uns auch, als sei die Grenze des Möglichen erreicht. Noch gedrungener, noch plastischer können die Themen nicht mehr werden, noch monumentaler nicht mehr lauten. Noch erschöpfender können sie nicht mehr behandelt, noch allseitiger nicht mehr durchgeführt werden. Noch deutlicher können die Instrumente nicht mehr reden; noch schärfer können die Gegensätze nicht aufeinander prallen. Es muß sich doch der Quell offenbaren, dem das alles entströmt; nicht nur so obenhin und im allgemeinen, sondern ganz bestimmt und bis ins Einzelnste möchten wir wissen, was den Schöpfer dieser unvergänglichen Werke erfüllt und bewegt hat. Dem seelischen Erlebnis möchten wir auf die Spur kommen, das aus ihnen tönt; wir suchen das Programm, das hier verwirklicht und zum Ausdruck gelangt ist. Gibt es ein solches und vermögen wir es zu entdecken?

Hier stehen wir vor einer außerordentlich schwierigen Frage. Oft und oft ist ihre Lösung gesucht worden, mit heißem Bemühen und redlichem Eifer, auch mit einseitiger Absicht und leidenschaftlicher Voreingenommenheit. Allzu schwer ist es selbst beim besten Willen und bei größter Vorsicht, der Gefahr der Selbsttäuschung zu entrinnen. Man phantasiert über das Tonstück und in die Tonwelt hinein; das kann geistreich, kann poetisch sein, entbehrt aber darum doch aller Beweiskraft. Gehen wir nüchtern und behutsam vor, so werden wir bald an der Grenze anlangen,

über die hinaus nichts Sicheres mehr sich behaupten läßt. Wir werden uns bald überzeugen, daß nur ganz allgemein gehaltene Umschreibung möglich ist, durchaus aber keine Erläuterung durch begrifflich bestimmende Worte im einzelnen. Und vor allem: wir werden einsehen, daß der Musik, und gar der Beethovenschen, nur von innen, niemals von außen beizukommen ist. Wer sie nicht musikalisch zu fassen vermag, dem kann man mit außermusikalischen Anhaltspunkten nicht zu Hilfe kommen; gegenständlich ist die Phantasie nicht zu bannen, wenn die Empfindung versagt.

Halten wir daran fest, daß jede echte, wertvolle Musik Empfindungsausdruck ist und daß Beethoven insbesondere Empfindungsdramatik austönt, so ist die Hauptfrage offenbar die: ist er sich der seelischen Erlebnisse bewußt gewesen, die er in seinen Werken uns miterleben läßt, und können wir mit Sicherheit darauf zurückschließen? Ich glaube, darauf darf man mit einem lauten Ja antworten, wenn man nicht falsche Folgerungen daraus zieht. Gewiß hat Beethoven nicht nur stark, sondern auch klar und deutlich empfunden; sonst hätte er nicht so prägnant und monumental erfinden können. Seine Musik macht niemals den Eindruck, als habe es in seinem Innern dumpf und dunkel gewogt und gewittert; als habe er sich schaukeln lassen auf einem trüben, undurchsichtigen Grunde; als seien seine Stimmungen, seine Nerven Herr über ihn gewesen. Nein, er ist Herr seiner selbst; er vermag deshalb auch in leidenschaftlichster Aufwallung künstlerisch zu gestalten. Das ist das Entscheidende. Nicht den Ausbruch, sondern den Ausdruck der Empfindung offenbaren seine Werke. Und es sind nicht nur Töne, nicht nur Themen, nicht nur Akkorde, sondern es sind Tonsätze, es sind auch formell durchgeführte und vollendete Tonschöpfungen. Man darf also gar nicht erwarten, daß sie das ihnen zugrunde liegende seelische Erlebnis als solches mit realistischer Treue wie eine Momentaufnahme wiedergeben und darstellen. Wohl bestimmen sie unser Mitempfinden mit zwingender Gewalt; aber die Wirkung ist doch nicht darin beschlossen, daß wir etwa nach Anhören einer Symphonie unsere Empfindung benennen und nun glauben dürfen, damit zugleich Beethovens Empfindung getroffen zu haben. Ich meine, die Wirkung, wie sie durch die künstlerisch vollendete Gestaltung eines seelischen Erlebnisses auf uns ausgeübt wird, geht noch

viel tiefer. Sie zwingt uns, die ganze Empfindungsbewegung mitzumachen, alle Empfindungsbeziehungen mitzufühlen, den ganzen inneren Prozeß, das ganze Seelendrama, das da entschieden wird, mitzuerleben. Mit Worten wird sich das nie wiedergeben lassen. Man mag die einzelnen Themen noch so sorgfältig charakterisieren, ihre Gegensätzlichkeit noch so scharf bezeichnen, es wird doch nie gelingen, auszusagen, wie sie auf uns wirken, wenn sie ertönen. Und wohin ihre Steigerung, ihre Durchführung uns trägt, wo wir uns eigentlich befinden, wenn wir uns ihr r Macht dahingeben, wer will das auch nur andeuten? Soviel Schönes und Hohes auch schon über die Macht der Musik geredet und geschrieben worden ist, ihr eigentlichstes Wesen kann man nicht schildern, höchstens in Gleichnissen und Bildern umschreiben.

Und gerade das ist überaus gefährlich; gerade davor müssen wir uns hüten. Denn gar zu leicht nehmen wir mit einem plötzlichen Gedankensprung das Bild für Wirklichkeit, das Gleichnis für Wesenhaftigkeit, und damit ist alles verdorben. Gar zu leicht lassen wir uns dazu verleiten, in einem Tonstück eine Geschichte, und sei es eine Empfindungsgeschichte, zu erkennen und diese Geschichte aus dem Tonstück herauslesen zu wollen. Das ist grundfalsch. Nicht ein Nacheinander, sondern ein Mit- und Ineinander von Empfindungen ist es, was sich da vor uns auftut. Ob es sich tatsächlich gerade in dieser Weise im Innern des Komponisten abgespielt hat, tut gar nichts zur Sache. Er erzählt uns nicht, wie es einmal war, sondern er gibt es uns, wie es ist. Wir dürfen nie vergessen, daß zwar der Musiker Beethoven ein gewaltig empfindender Mensch war, daß aber dieser gewaltig empfindende Mensch eben als Musiker spricht und gestaltet. Als Dichter hätte er ganz anders gesprochen, als Bildhauer ganz anders gestaltet. Gewiß kommt es ihm nicht darauf an, irgendeiner musikalischen Form zu genügen, also z. B. eine Symphonie zu schreiben, sondern er dichtet, wie er selbst sagt, in Tönen, und er dichtet aus innerem Drang, sein Erleben wird zum Schaffen. Aber er bedient sich dazu der gegebenen Form, der gegebenen Ausdrucksmittel: er macht Musik, er komponiert Sonaten, Symphonien. Das ist ja eben sein Geheimnis, daß er die Form mit solchem Gehalt erfüllt, daß er Seelenmusik schreibt. So werden seine Tonschöpfungen zwar kein Bericht über das, was in ihm vorgeht, wohl aber großartige dramatische Phantasien aus dem, was in

ihm lebt und webt, und damit ein Zeugnis für den Reichtum, den er immer bewußter, immer siegreicher und vollendeter zu gestalten vermag. Wir müssen versuchen, uns vorzustellen, daß sein ganzes Innenleben in gesteigertem Maße und Grade in steter Bewegung und Erregung war, daß er ruhige, leidenschaftslose Momente kaum mehr hatte, daß seine Stimmungen und Empfindungen unausgesetzt Kontraste auslösten und verarbeiteten, daß also der ganze Mensch rastlos mit sich selbst kämpfte und litt und durch all das sich heldenhaft durchrang. Und von diesem Seelendrama geben uns seine Tonwerke nicht den Ausdruck im realistischen Sinn, sondern das künstlerische, das musikalische Spiegelbild. Was wollen wir nun mehr bewundern, die kolossale Kraft, mit der er gestaltet, oder das edle Maß, das er trotzdem einhält, ohne das wir gar nicht fähig wären, zu ertragen und zu genießen? Wenn Beethoven immer nur mit einseitiger Begeisterung als titanisch und gigantisch gepriesen wird, so wollen wir nicht vergessen, daß seine Größe eine olympische ist, die nicht erdrückt und zermalmt, sondern erhebt und beflügelt. Das ist das Programm seiner Werke: durch Kampf zum Sieg, durch Nacht zum Licht, durch Leiden und Entsagen zum Triumph, durch Selbstbeherrschung zur Freiheit, durch Selbsterkenntnis zur Wahrheit. Das ist das Ethos der Beethovenschen Musik; das ist aber auch alles, was wir darüber aussagen können.

Und doch geben wir uns damit nicht zufrieden. Der große Mensch und Künstler hat doch nicht nur in seiner eigenen Gedankenwelt gelebt, sondern in der wirklichen Welt der Erscheinungen; er hat ihren Druck aushalten müssen und sich ihren Eindrücken nicht entziehen können. Wir erwarten ganz bestimmt, daß auch davon etwas in seiner Musik widerklinge; wir lassen es uns nicht nehmen, daß ganz bestimmte Veranlassung, ganz bestimmtes äußeres Erlebnis, ganz bestimmte einzelne Erfahrung Anlaß und Anregung zum künstlerischen Schaffen geboten habe, daß also doch auch wirkliche Vorgänge ausgetönt, daß geradezu Geschichte in seinen Werken enthalten sei. Darauf wäre zu erwidern: jawohl, aber mit bedeutender Einschränkung. Manchmal, aber durchaus nicht immer, hat irgendein Ereignis ihn so getroffen, daß er unmittelbar unter dem Eindruck des Geschehenen gestaltete, sei es im Ernst, sei es im Scherz. Es kann infolgedessen so aussehen, als wolle er das betreffende Ereignis direkt als solches musikalisch

erzählen. Daraus ergibt sich dann tatsächlich ein Programm, das für die Komposition bestimmend erscheint. Wir wollen uns Fälle dieser Art recht genau ansehen. Es besteht die Möglichkeit, um nicht zu sagen Wahrscheinlichkeit, daß ein vorschnelles Urteil auch hier am Ziel vorbeitrifft. Es ist genau zu prüfen, ob die äußere Anregung unmittelbar und ausschließlich maßgebend war. Vielleicht hat sie nur hier und da einmal besonders rasche und lebhafte Wirkung getan; vielleicht hat sie die Empfindungsphantasie besonders stark erregt. Der weitere Verlauf im künstlerischen Schaffen und Gestalten kann davon unabhängig sein. Schließlich bedeutet es vielleicht gar keinen ausschlaggebenden Unterschied, ob wir in jedem einzelnen Fall das äußere Ereignis kennen oder nicht. Das innere Erlebnis wird wohl entscheidend bleiben. Es wird sich die Sache folgendermaßen lösen. Alles, was Beethoven erlebt und erlitten hat, jedes äußere Ereignis, von dem er erfuhr und das ihn betraf, alles hat seine Empfindung in Schwingung versetzt, alles hat ihn künstlerisch angeregt; also steckt auch von allem das Zeugnis und die Gestaltung in seinen Werken. Wären wir von jeder Einzelheit unterrichtet, so würden wir sie vielleicht wiederfinden und erkennen. Aber damit wäre noch keine Erklärung, kein Verständnis erzielt. Wir müßten erst die spezifischen Beziehungen durchschauen, die in Beethovens Innerem liegen, um zu begreifen, warum das äußere Erlebnis gerade so auf ihn gewirkt hat. Wo wir also Aufschlüsse erhofften, würden uns ganz sicher sehr viel neue Rätsel aufgegeben werden; der Gewinn wäre ein zweifelhafter. Es ist also kein Unglück, wenn wir so vieles nicht wissen, wenn so vieles latent, verborgen und unerforschlich bleibt. So darf man ein „latentes Programm" für alle Beethovenschen Werke behaupten. Wohl keines steht außer Zusammenhang mit irgendwelchem äußeren Ereignis, mit irgendwelcher Lebenserfahrung; keines aber klebt mit seinem Gehalt daran, sondern jedes entspringt Beethovens ganzem Wesen.

Um nun aber endlich sicher zu gehen, wollen wir Umschau halten nach Anhaltspunkten, die er selbst uns darreicht. Einzelne Kompositionen hat er mit erklärenden Überschriften und Anmerkungen ausgestattet; die sollen uns belehren. Da muß es sich ja zeigen, was es mit dem Programm, dem latenten oder dem offenbarten, für eine Bewandtnis hat; da werden wir erfahren, ob ein fundamentaler Unterschied sich darauf gründen läßt. Wenn

irgendwo, dann gilt es hier, ohne prinzipielle Voreingenommenheit zu fragen und zu antworten. Es eröffnen sich dabei Probleme, die auch den Laien interessieren müssen; zu lösen sind sie, wenn überhaupt, nur dadurch, daß wir auf jede Eigenwilligkeit verzichten und uns der Führung des Meisters anvertrauen.

5. Programmatische Instrumentalmusik.

Von den Klaviersonaten trägt die sechsundzwanzigste in Es-dur op. 81 die Bezeichnung „Les Adieux" — „Das Lebewohl"; der zweite Satz heißt „L'absence" — „Die Abwesenheit", der dritte „Le retour" — „Das Wiedersehen". Das Werk ist dem Erzherzog Rudolf gewidmet; der Anlaß war kein tiefbedeutender. Der hohe Herr verreiste wegen drohender Kriegsgefahr; und wenn Beethoven auch seinen edlen Gönner, Freund und Schüler vermißte, so wußte er doch, daß die Trennung nur eine vorübergehende war. Es ist also eine Gelegenheitskomposition. Mochte Beethoven damit besonderen Zweck verfolgen, mit dem Wert des Stückes hat seine Entstehungsgeschichte wenig zu tun. Der erste Satz ist ein von einem Adagio eingeleitetes Allegro; das Hauptthema trägt auf seinen drei Tönen die Worte „Lebe wohl" (g—f—es). Sie sind kunstvoll verarbeitet; die interessanteste Stelle kommt zum Schluß, wenn linke und rechte Hand das Motiv in Engführung aufeinanderstülpen. Der zweite Satz ist ein kurzes Andante espressivo, ausdrucksvoll, doch ohne leidenschaftlich schmerzlichen Akzent, wozu ja auch keine Veranlassung vorlag. Das Finale, vivacissimamente $^6/_8$, rauscht sehr lebendig dahin; poetisch wirkt zum Schluß die Vergrößerung im poco Andante. Ich finde es bezeichnend, daß der zweite und dritte Satz nicht wie der erste ein mit Worten unterlegtes Motiv haben. Dort ergab es sich ungezwungen und natürlich, wie von selbst; von pedantischer, prinzipieller Durchführung ist keine Rede. Was haben wir also hier von dem Programm? Ehrlich gestanden: sehr wenig. Es ist ja ganz hübsch, daß wir's wissen; aber die Bedeutung der Sonate wird dadurch nicht gehoben. Und es gibt andere, die uns noch viel tiefer ergreifen.

Unter Umständen kann uns eine einfache Widmung mehr sagen. Wenn die cis-moll-Sonate op. 27 no. 2 der Gräfin Giulietta Guicciardi zugeeignet ist und wir von Beethovens

leidenschaftlicher Liebe zu dieser jungen Dame hören, so wird es uns nicht schwer, den musikalischen Gehalt daraus zu deuten. Einen ganzen Roman in leidenschaftlichen Szenen glauben wir daraus zu vernehmen, zumal wenn wir Näheres über diese tragische Neigung erfahren. Und doch müssen wir uns auch da bescheiden. Wir sind doch nicht genau genug über die Einzelheiten dieser Liebesgeschichte unterrichtet. Wir wissen ja heute noch nicht sicher, wer eigentlich Beethovens „unsterbliche Geliebte" war; vielleicht Therese von Brunswick, der die Sonate in Fis-dur op. 78 gewidmet ist. Ich glaube, wir können aus diesen Sonaten sicherer auf Beethovens Stimmung und Empfindung schließen, als umgekehrt sie aus seinen Erlebnissen erklären. Wer die cis-moll-Sonate faßt, der kann ahnen, wie Beethoven liebte, ob er nun den Namen der Geliebten und alle näheren Umstände kennt oder nicht. Das Innerliche, das Seelische, das Musikalische ist entscheidend. Daß es töricht und sinnlos ist, sie „Mondscheinsonate" zu nennen, muß jeder empfinden; denn das erweckt Vorstellungen von sentimentaler Romantik. Wenn aber Beethoven schwärmt und liebt dann darf nicht ein Anflug von Schwäche hineingetragen werden; denn es ist sein Herzblut, das aus seinen Tönen tropft. Und daß nun die Appassionata op. 57 dem Grafen Brunswick, Theresens Bruder, zugeeignet ist, was soll das heißen? Wollte Beethoven ihm künden, wie er für die Schwester empfand? Der begleitende Brief läßt es uns vermuten. Aber auch hier wissen wir gar nichts Näheres, wie das Verhältnis eigentlich beschaffen war; nur eines ist sicher: auch diese Liebe war keine glückliche. Und wenn nun anderseits die Pathétique dem Fürsten Lichnowsky zugeeignet ist, so enthüllt sie uns doch Beethovensche Seelenzustände, ohne uns etwas aus seinem Leben mitzuteilen, ohne irgendwelchen Bezug auf die Person des Gönners, dem sie zugehört.

Also aus den Sonaten ist wenig zu holen, und aus den Streichquartetten noch weniger. Nur in dem sechsten aus op. 18 in B-dur trägt der letzte Satz die Überschrift „La malinconia" — „Die Schwermut". Das ist nicht mehr als eine Stimmungsbezeichnung; programmatisch müßte es heißen: „Sieg der guten Laune über die böse"; denn das ist der Inhalt des Satzes. Ob damit ein einzelner bestimmter Fall gemeint ist, läßt sich nicht erraten; wir

haben ein Stück allgemeinen, echt musikalischen Inhalts vor uns, das näherer Erklärung absolut entraten kann. Auf die großen letzten Quartette werden wir erst später kommen. Dagegen sind nun von den Symphonien diejenigen zu besprechen, die am deutlichsten ein Programm zu verwirklichen scheinen, die dritte und die sechste, die Eroica und die Pastorale.

Die dritte Symphonie in Es-dur op. 55 heißt die heroische, die Heldensymphonie. Ausnahmsweise ist uns der Anlaß zu Entstehung und Benennung genau bekannt. General Bernadotte hatte bei seinem Aufenthalt als französischer Gesandter in Wien 1798 mit Beethoven verkehrt und ihn dazu angeregt, „den größten Helden des Jahrhunderts in einem Tonwerk zu feiern". Höchstwahrscheinlich war Bernadottes Bewunderung und Begeisterung für Napoleon hauptsächlich militärisch begründet; Beethoven dachte, wie wir gleich sehen werden, anders, weiter und tiefer. Im Mai 1804 war die Symphonie fertig; sie sollte in Paris überreicht werden. Außerordentlich charakteristisch war die Gestaltung des Titelblattes: oben stand „Napoleone Bonaparte", unten „Luigi van Beethoven", sonst nichts, keine Ergebenheitsformel, keine schmeichelnde Phrase, nicht einmal eine eigentliche Widmung. Nur die beiden großen Namen: mit vollem Bewußtsein der Ebenbürtigkeit der Herrscher im Reich der Töne gegenüber dem gewaltigen Machthaber. Da vollführte Napoleon seinen Staatsstreich und ließ sich zum Kaiser ausrufen. Ein glaubwürdiger Zeuge berichtet uns, wie diese Kunde auf Beethoven wirkte. Er geriet in die zornigste Entrüstung: „Ist der auch nicht anders, wie ein gewöhnlicher Mensch? Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeiz frönen, er wird sich nun höher wie alle andern stellen, ein Tyrann werden!" Das sind vielleicht nicht ganz genau Beethovens Worte; aber der Sinn ist jedenfalls richtig wiedergegeben. Wütend riß er das Titelblatt ab, warf es in Fetzen auf den Boden und trat es mit Füßen. So strafte er die Enttäuschung; so vernichtete er selbst seinen Napoleon-Kultus. Wollen wir darüber lächeln? Uns erscheint es ja beinahe unbegreiflich, daß Bonaparte so verkannt, so idealisiert werden konnte. Aber Beethoven war nicht der einzige, der sich täuschen ließ und den Menschheitsbeglücker in dem klugen, ehrgeizigen Korsen verehrte.

Sehr viele Idealisten haben daran geglaubt und die Maske erst erkannt, als er sie fallen ließ. Gerade in Deutschland erhoffte man von der französischen Revolution die höchsten Güter, Freiheit und wahre Humanität; und Bonaparte, ihr größter Sohn, erschien als ihr Vollender und Vollstrecker, als der Augur einer goldenen Zeit. So war er auch für Beethoven nicht der siegreiche Kriegsheld, nicht der überlegene Politiker, sondern die Verkörperung des Ideals, des edelsten Menschentums, also der Heros seiner Seele. Darum schrieb er auf ihn die Eroica, nicht auf seine Person, sondern auf seine Sendung. Damit war es nun aus; Bonaparte und Beethoven hatten nichts miteinander zu schaffen. Der stolze, ehrgeizige, selbstsüchtige, gewalttätige Eroberer ist und bleibt geschichtlich ein Held; Beethovens Held konnte er nicht sein. Die Enttäuschung war eine zu grimmige. Wir sehen ganz genau: Beethoven hat Napoleon gar nicht verstanden; er hat nur geglaubt, in ihm sein eigenes Ideal verlebendigt zu finden. Die Symphonie auf Bonaparte hätte uns also Napoleon nicht als solchen gezeigt, sondern eben als Träger von Beethovens Heldentum.

Und nun verstehen wir auch, warum er nur das Titelblatt zerstampfte und nicht sein ganzes Werk. Napoleon war für ihn verloren; der vermeintliche Held war vernichtet. Aber das Ideal von Heldentum war nicht getroffen! Es blieb bestehen in aller Kraft und Schönheit, unabhängig von einem leibhaftigen Repräsentanten, lebendig in Beethovens Innerem. Stand also vorher auf der Partitur „geschrieben auf Bonaparte", so hieß es nunmehr: „Sinfonia eroica, composta per festiggiare il sovvenire di un grand'uomo" — „Heroische Symphonie, komponiert, um das Andenken eines großen Mannes (das heißt eben eines Helden) zu feiern." Der Held war nicht benannt; Name und Person tun nichts zur Sache. Beethoven hatte geglaubt, in Napoleon seinen Helden erblicken zu dürfen; er konnte nicht von heute auf morgen irgendeinen andern einsetzen. Der Held seines Ideals ist ihm nicht erschienen; die Eroica ist herrenlos geblieben. Hans von Bülow hat sie einmal in einer seiner bekannten Konzertreden, nach einer Aufführung, die das Publikum besonders begeistert hatte, Bismarck-Symphonie getauft. Dagegen ist gar nichts einzuwenden; nur ist für einen solchen Vor-

schlag keine zwingende Gültigkeit zu beanspruchen. Jeder von uns darf die Symphonie demjenigen großen Mann weihen, den er für den Helden, für den idealen Vertreter edelsten Menschentums hält. Die Symphonie gibt ja gar nichts Gegenständliches, gar nichts begrifflich Bestimmtes. Weder Napoleons noch Bismarcks Taten sind darin geschildert. Sie erzählt keine Heldengeschichte, sondern sie tönt eine Heldenidee. Sie bezeugt ein Heldentum, wie es Beethoven innerlich erlebt und empfunden hat. Wer es genau so miterleben und mitempfinden kann, der darf es für sich in Anspruch nehmen und nun auf seinen Lieblingshelden beziehen. Die Hauptfrage ist und bleibt, ob wir uns den Ausdrucksgehalt des Werkes völlig anzueignen vermögen oder nicht.

Und wenn ich nun bekennen wollte, daß es mir gar nicht leicht fällt, die Eroica richtig zu erfassen, würde ich dann verurteilt oder bemitleidet? Fände ich gar keine Genossen, oder doch nur ganz verschämte? Ist der Charakter und die Stimmung des Werkes wirklich so unmittelbar einleuchtend? Dann muß es uns doch seltsam anmuten, daß gerade hier die verschiedenartigsten Deutungen versucht worden sind. Verführt durch den Titel und durch unsere historischen Kenntnisse, hat man durchaus ein Programm unterlegen wollen, wenn auch kein napoleonisches, so doch ein ganz bestimmt gegenständliches. Das stößt nun auf allerlei Schwierigkeiten; ich will nur eine davon hervorheben.

Der zweite Satz heißt „Marcia funebre" — „Trauermarsch". Das soll also wohl den Tod des Helden feiern? Ja, wenn aber der Held stirbt, dann ist es doch aus; was haben dann die folgenden Sätze noch für Sinn? Der Trauermarsch müßte vernünftigerweise die Symphonie beschließen, nicht in der Mitte stehen. Nun nimmt man seine Zuflucht zu gekünstelter Erklärung: nur der eine Held sei tot; ein anderer stehe auf und führe sein Werk zu Ende. Dann hat also die Symphonie zwei Helden? Oder es sei der Held nicht tot, sondern es seien nur schwere Opfer zu beklagen, und die würden hier gefeiert. So wäre der Trauermarsch eine Bestattungsszene der Gefallenen; das folgende Scherzo soll dann Lager und Beiwacht bedeuten. Das ist alles so wenig überzeugend, so gezwungen und geschraubt, daß es den Unerfahrenen verwirren muß. Es ist alles die Folge eines Grundirrtums, durchaus ein Heldenleben im äußeren Sinn aus der Symphonie heraushören zu

wollen. Hier wird es klar, warum vor den meisten programmatischen Erläuterungen gewarnt werden muß. Kretzschmar in seinem „Führer durch den Konzertsaal" hält vernünftig Maß darin, wiewohl er nicht energisch genug alle Verkehrtheiten zurückweist. Wer durchaus Anleitung braucht und sich auf einen Meister stützen will, der Beethoven verstanden hat, wie wenige, der lese Richard Wagners Erklärung der Eroica, im fünften Band der Sämtlichen Schriften und Dichtungen. Da wird Vorurteil und Mißverständnis bekämpft, kurz und bündig Beethovens Idee und Begriff von Heldentum festgestellt und der Empfindungsgehalt der einzelnen Sätze ebenso einfach als eindringlich angedeutet. Da ist das Programm der Symphonie von innen heraus entwickelt, nicht in gegenständlicher, sondern nur in seelischer Bedeutung. Und nun wollen wir sehen, was wir darin finden.

Der erste Satz beginnt mit einem Thema, das uns um so weniger heroisch erscheinen wird, je einseitigere Begriffe von Heldentum wir dazu mitbringen. Ich verdenke es niemand, der den ersten Satz der c-moll-Symphonie für viel heroischer erklärt im landläufigen Sinn. Aber frisch, klar, energisch muten uns diese ersten Töne an; sie atmen kräftige Lebensfreude und ungebrochenen Tatendrang. Es hat wenig Wert, darauf hinzuweisen, daß Mozarts kleines Singspiel „Bastien und Bastienne" dieselbe Tonfolge aufweist. Die Ähnlichkeit ist eine rein äußerliche, musikalisch also belanglose: dort ist das Thema pastoral, friedlich beschaulich, hier birgt es tiefsten seelischen Gehalt. Denn es ist wohl zu beachten, wie es sich wendet: von dem es über d herunter nach cis, und damit vom fröhlich Tätigen zum schmerzlich Leidenden; durch den verminderten Septimakkord, der zwei Takte lang ausgehalten wird, geht es zum Quartsextakkord von g-moll, dann erst in die Tonika zurück. Also von allem Anfang an Empfindungsdramatik: Lust und Leid in unmittelbarstem Zusammenhang, der ganze Mensch, der echte Beethoven. Es ist sogar der bald elegischen, bald pathetischen Klage sehr viel Platz eingeräumt; das zweite Thema in B-dur, in der Durchführung die e-moll-Melodie, und die schon früher erwähnte, an die Holzbläser verteilte Überleitungsgruppe kontrastieren scharf mit der Energie, die ihnen gegenüber schließlich die Oberhand behält. Das ist kein trotziger Held in Panzer und Harnisch, der mit rücksichtslosem Egoismus sich durchsetzt, sondern ein Idealist, dem

bei aller Kraft und allem Selbstgefühl keine menschliche Empfindung fremd ist, keine seelische Regung fern bleibt; das ist der ganze Mensch, gleich groß im Handeln wie im Dulden, gleich schön und edel im Schaffen wie im Leiden, das ist eben Beethoven. Schon jetzt wird's klar: er feiert seinen Helden, er verkündigt sein Heldentum, er gibt sich selbst. Nicht darin liegt also die Bedeutung dieser Symphonie, daß sie zum erstenmal ein Programm verwirklicht, sondern darin, daß sie frei und offen, beredt und ausdrucksvoll wie nie zuvor das Wesen ihres Schöpfers offenbart, der darin zum erstenmal seine ureigenste Sprache spricht. Eine besondere Kühnheit darf nicht unbemerkt bleiben. Es ist die berühmte Stelle unmittelbar vor der Wiederholung im zweiten Teil des Satzes. Das Orchester ist ins äußerste pianissimo gesunken; schließlich haucht es gar nicht mehr den vollständigen Dominantseptimakkord, sondern nur mehr das ihn andeutende b und as im Tremolo der beiden Violinen. Zu diesen Tönen, die uns erschauern machen, erklingt nun leise, wie aus weiter Ferne, wie aus einer andern Welt, vom Horn geheimnisvoll intoniert, das erste Thema es-g-es-b. Dann erst nimmt das volle Orchester den ganzen Dominantseptimakkord auf, und der Übergang ist vollzogen. Das ist also eine Vorausnahme, ähnlich wie im Schlußsatz der Fünften, nur noch viel kühner und poetischer. Man hat sie lange Zeit für unmöglich gehalten; auch Richard Wagner neigte noch zu der Auffassung, das as sei in g zu korrigieren. Allein damit wird die Stelle nicht besser, musikalisch sogar nur unlogischer. Es hilft nichts, wir müssen diese dramatische Verwegenheit hinnehmen, wie sie ist, wenn sie auch aller Regel Hohn spricht.

Der zweite Satz gehört zu dem Ergreifendsten, was es überhaupt gibt. Auch hier beginnen die Streicher mit dem Thema, das dann die Bläser wiederholen. Es ist unglaublich und unbeschreiblich, zu welcher Tragik diese Melodie gesteigert werden kann. Unwillkürlich gedenken wir der Klaviersonate in As-dur op. 26, deren zweiter Satz als „Marcia funebre sulla morte d'un eroe" — „Trauermarsch auf den Tod eines Helden" bezeichnet und berühmt geworden ist. Wenn uns dort die düstre Pracht der Totenklage und die Leidenschaftlichkeit des Schmerzausbruchs erschüttert, hier haben wir noch mehr. Die Schauer der Ewigkeit überschatten uns, Nachtbilder steigen auf aus tiefster Tragik; es

handelt sich nicht nur um Leben und Sterben, sondern um Hoffen und Verzweifeln. Aber Beethoven läßt uns nicht der Trostlosigkeit verfallen: mitten in die Trauer läßt er den Triumph hereinleuchten, wie eine Verheißung von oben, wie ein Wort des Glaubens an das Ideal, das unsterblich ist. Dann wird der Marsch wiederholt; die Coda bringt eine neue Melodie von unsagbarer Innigkeit, eine Weise, wie sie nur Beethoven so herzergreifend zu singen vermag. Und es geht zu Ende: das Thema zerbricht und zerbröckelt, förmlich vor unsern Augen und Ohren, und eine große Fermate drückt das Siegel drauf.

Es wird niemals gelingen, den Empfindungsgehalt und die Empfindungsbewegung dieses Satzes annähernd in Worte zu fassen. Die Phantasie ist frei. Sie mag Tränen stürzen sehen, sie mag das Grab schaufeln oder die Erdscholle darauf rollen hören. Es können sich aber auch die Gedanken weit von der Gruft entfernen und andern seelischen Wunden und Verlusten zuwenden. Und ähnlich ergeht es uns mit dem dritten Satz, dem Scherzo. Seine Heiterkeit ist eine gedämpfte; es sprüht von beinahe gespenstiger Geschäftigkeit, der eine bestimmte Deutung schwerlich aufzuzwingen ist. Das Trio stellt den Hörnern eine besonders schwierige Aufgabe; es klingt wie eine Fanfare, wie ein Aufruf zu unermüdlich ausdauerndem Kampfe. Die in die Wiederholung des Scherzo hineingeworfenen Takte alla breve zeigen wieder Beethovens außerordentlich energische Gestaltungskraft.

Das Finale setzt mit einem stürmischen Allegro molto ein, das unsere Erwartung aufs höchste spannt. Dann aber stehen wir überrascht, wenn nicht befremdet. Beethoven verwendet ein Thema, das ihm schon zu den Klaviervariationen op. 35 gedient hat. Es ist eigentlich gar keine Melodie, es sind nur die harmonischen Untertöne zu einer solchen. Was sie in der Heldensymphonie zu tun haben, ist uns zunächst ganz unklar. Beethoven gewinnt ihnen aber Gestaltung ab; das einfache Thema es-b-b-es, mit einer Gegenbewegung variiert und auch in der Umkehrung vorgeführt, bereitet den Boden für das Folgende. Denn nun wird eine Melodie darüber gebaut, die nicht nur die Bedeutung eines zweiten Themas erhält, sondern zu ungeahnter Wirkung berufen ist. Zunächst ertönt ein Fugato über das erste Thema; es läuft in eine g-moll-Melodie aus, die besonders rhythmisch große Energie atmet. Und auch darüber werden Variationen geformt.

Schließlich aber tritt das zweite Thema die Herrschaft an; in der Vergrößerung poco andante gewinnt es unbeschreibliche Ausdruckskraft. Herrlich ist zumal die Stelle vom siebzehnten Takt dieses breiteren Tempos an, die uns direkt an den „Fidelio" gemahnt. Wir erleben eine seelische Erhebung, wie sie bis dahin der Musik noch niemals beschieden war; ein Presto von unerhörtem, hinreißendem Schwung führt das Werk zu Ende. Das Finale hat also gewissermaßen ganz von unten aufbauend den höchsten Gipfel erreicht; es entläßt uns in erhabenster Stimmung.

Das ist die Eroica. Wer denkt noch an Napoleon? wer frägt nach einem Programm? Ich glaube, wir sind von jeder falschen Voraussetzung geheilt. Wir wollen nicht mehr ergründen, was das alles bedeute; wir sind glücklich und dankbar, das mitzuempfinden, was wir hören. Und daraus ziehen wir uns eine Lehre. Wir räumen der Eroica keine Sonderstellung ein, weil sie einen besonderen Namen trägt und weil wir zufällig in ihrer äußeren Entstehungsgeschichte Bescheid wissen. Ihre innere Entstehungsgeschichte und damit ihr Wert und ihre Bedeutung sind keine anderen als bei allen Werken Beethovens. Wir könnten mit gleichem Recht z. B. auch für die c-moll-Symphonie einen eigenen Namen erwarten; und wir dürfen es dem Zufall anrechnen, daß sie keinen solchen bekommen hat. Beethoven soll von dem ersten Thema gesagt haben: „So pocht das Schicksal an die Pforte". Warum hat er sie nicht „Schicksalssymphonie" getauft? Weil kein äußerer Anlaß dazu vorlag, und weil es innerlich nicht notwendig war. Wenn wir nicht empfinden, was sie uns sagt, so kommt das nicht daher, daß kein Titel und kein Programm uns anweisen, was wir empfinden sollen. Umgekehrt ist uns das Verständnis der dritten Symphonie dadurch, daß sie Eroica heißt und ursprünglich auf Napoleon geschrieben war, viel eher erschwert als erleichtert. Bringen wir bestimmte Vorstellungen von Heldentum mit, so ist tausend gegen eins zu wetten, daß sie nicht zu dem stimmen, was wir zu hören bekommen. Erst wenn wir ganz voraussetzungslos, ohne an den Namen und die Geschichte zu denken, uns dem Werk selbst hingeben, können wir es vielleicht erfassen, wenn wir nämlich imstande sind, mitzuempfinden. Es ist also doch immer wieder dasselbe. Solange wir einer Erklärung und Deutung in Worten bedürfen, sind wir noch weit davon entfernt, Beethovens Musik zu verstehen. Es ist eben dafür

durchaus nicht entscheidend, in welcher Richtung unsere Einbildungskraft angeregt und wieweit sie getragen wird. Es können Bilder und Szenen vor unserem inneren Auge auftauchen; das kann beim Anhören der Symphonie geschehen oder auch in Erinnerung daran. Es kann aber auch diese Begleiterscheinung unbeschadet der vollen künstlerischen Wirkung ausbleiben. Dafür ist jeder Mensch sehr verschieden veranlagt, selbst der Einzelne zu Zeiten nicht immer gleich disponiert. Man sollte nur immer ehrlich sein, und es sollte nur möglich sein, Proben zu veranstalten. Angenommen, man könnte die Eroica spielen, ohne sie der Zuhörerschaft zu benennen, und dann Umfrage halten, was würde wohl dabei herauskommen? Wie viele würden wohl sagen: das ist eine heroische Symphonie? und ob wohl ein einziger behaupten würde: die muß ursprünglich auf Napoleon geschrieben sein? Sicherlich würden alle bekennen: das ist ein großartig empfundenes Werk, dessen unermeßlichen seelischen Gehalt wir erst nach und nach, bei wiederholtem Anhören, in uns aufzunehmen vermögen. So wäre es recht; so wäre es gut. Das wäre die richtige Grundlage; darauf ließe sich weiterbauen. Und könnte dann einmal eine Gemeinde von Kennern Meinungsaustausch pflegen, das Resultat wäre kein wesentlich verschiedenes. Vielleicht hätte mancher von Visionen zu berichten, die er während einer Aufführung der Eroica gehabt hat; vielleicht sind auch manchem die Augen geschlossen geblieben vor lauter Hören. Alle aber würden es laut bezeugen, daß ein großer Mensch und Künstler zu ihnen gesprochen und sie in seine eigene, dramatisch bewegte Gedanken- und Empfindungswelt erhoben habe.

Das sagt uns die Eroica; und das gilt auch für die anderen Werke alle. Nun wird uns klar, was es z. B. mit der früher besprochenen Sonate für eine Bewandtnis hat, die Trennung, Abschied und Wiedersehen schildert. Wenn man sie jemand vorspielt, der sie nicht kennt und nicht weiß, wie die einzelnen Sätze betitelt sind, so wird er gewiß nicht von selbst auf den Gedanken kommen, sie habe das zu bedeuten, was die Überschrift angibt. Ich glaube nicht einmal, daß er erraten würde, die drei Noten des ersten Themas hießen „Lebe wohl“. Geschweige denn, daß ihm die Abreise des Erzherzogs einfiele. Die Musik kann nicht nur nichts Gegenständliches, nichts begrifflich Bestimmtes ausdrücken, sondern auch keine bestimmte, auf einen einzelnen Gegenstand be-

zogene Empfindung, ja überhaupt nicht die Empfindung selbst als solche, sondern ihre Art, Dauer, Stärke, ihren Grund und ihren Gipfel. So kommt es, daß ein und derselbe Empfindungsausdruck auf sehr verschiedene Personen und Gegenstände passen kann. So löst sich der oft so falsch beurteilte scheinbare Widerspruch, daß die Musik einerseits so ganz unbestimmt, so gar nicht logisch zu fassen, nach Goethe so absolut unvernünftig, und anderseits als Sprache der Töne für den musikalisch Empfindenden so zweifellos richtig, sicher und wahr in ihrem Ausdruck ist. Es wird nur immer und immer wieder ihr Wesen verkannt. Man will ihr durchaus und mit Gewalt Fähigkeiten andichten, die sie nun einmal nicht besitzt und ihrer Natur nach nicht besitzen kann. Und gerade damit verkennt man ihre beste Kraft und verkümmert ihr das ureigenste Recht! Wann wird das einmal anders werden?

Da heißt es immer, Beethoven habe die Grenzen des musikalischen Ausdrucks erweitert. Ich muß meine Lieblingsunterscheidung anwenden und sagen: innerlich ja, äußerlich nein. Was die Musik sein kann, das ist sie durch Beethoven geworden, in einer Vollendung, die uns wirklich vollkommen erscheint. Jede Art, jeden Grad, alle Kraft und Dauer menschlicher Empfindung, jede Beziehung und Bewegung der Empfindungen untereinander, allen Gegensatz und alle Einheitlichkeit macht er uns offenbar. Aber was die Musik nicht sein kann, das ist sie auch durch Beethoven nicht geworden. Im Gegenteil: gerade er hat uns die wahre Grenze gezeigt und gesteckt. Er soll sich mit der Absicht getragen haben, einer Gesamtausgabe seiner Werke ausführliche Mitteilungen beizufügen über ihre Entstehung und Bedeutung. Hätte er diese Absicht verwirklicht, so wäre uns ein unermeßlicher Reichtum beschert worden. Aber nicht in dem Sinn, daß wir nun über den Wert und Gehalt seiner Werke volle Aufklärung erhalten hätten, daß wir am Ende jeden Takt und jede Note mit Worten begrifflich und verstandesmäßig deuten könnten. Sondern in dem Sinn, daß wir die Einheitlichkeit seines Lebens und Schaffens bis ins Einzelnste zu durchschauen vermöchten, daß uns kund würde, wie er auf alles reagierte, wie sich ihm alles gestaltete. Es bleibt also bei dem, was ich früherhin behauptete: der äußere Zusammenhang wäre nur dann beweisend, wenn wir seine Wirkung und Bedeutung innerlich zu erfassen vermöchten.

Darum ist kein unersetzlicher Verlust zu beklagen, weil Beethoven nicht dazu gelangt ist, sein Vorhaben auszuführen. Es ist auch nicht zu beklagen, daß er nur ganz ausnahmsweise einmal durch programmatische Bemerkungen unserem Verständnis aufhilft. Echte Musik kann ihrer entraten. Je weniger Ablenkung nach außen, desto mehr Wirkung von innen; und die allein gibt Gewißheit. Das wird der Unmusikalische nie begreifen; der Halbmusikalische aber sei gewarnt vor einem Irrweg, der ihn nie und nimmer zur Erkenntnis führt.

Wenn also die Eroica Beethoven nicht als Programmmusiker zeigt, wie steht's dann mit der Pastorale? Läßt die noch irgendwelchen Zweifel offen? ist sie nicht eine deutliche Konzession an die Programmmusik? wirft sie nicht um, was wir bisher aufrecht gehalten haben? Wir wollen sehen. Vor allem soll von keiner Konzession die Rede sein; zu einer solchen war Beethoven nicht der Mann. Das ist eine schwächliche Auslegung; bloß um auch einmal dieses Gebiet zu streifen, also gewissermaßen um zu zeigen, daß er auch so etwas könne, hat er diese Symphonie nicht komponiert. Er schuf aus souveräner Absicht, aus eigenem Willen. Und wenn die Pastorale Programmmusik ist, so ist sie es, weil Beethoven es für notwendig erachtete. Was also und wie hat er hier gestaltet?

Der erste Satz, F-dur $^2/_4$, trägt die Überschrift: „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.“ Das ist zunächst eine Stimmungsbezeichnung, wie sie fast jeder Satz erhält, und höchstens die Fassung in deutschen Worten ist ungewöhnlich. Heitere Empfindungen — darauf liegt der Nachdruck. Diesen Charakter tragen die Themen. Mit Recht wird ihre Zartheit bewundert. Es geht nicht laut fröhlich zu; eine beglückende, harmonische Heiterkeit ist ausgebreitet. Trotzdem ist natürlich von Eintönigkeit keine Rede; das zweite Thema ergänzt das erste durch seine Gesanglichkeit. Niemand wird sich im unklaren darüber sein, was diese Musik bedeutet. Aber hören wir auch deutlich, daß diese heiteren Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande erwachen? Hat die Musik Mittel zu einer Lokalschilderung? Wieder nur ganz im allgemeinen. Melodie, Harmonisierung, Rhythmus und Instrumentation sind pastoral; das heißt: sie entsprechen unseren Vorstellungen von ländlicher Einfachheit und Stille, ländlichem Frieden und Behagen. Gerade so, wie andere Färbung uns kriegerisch dünkt, oder wie ganz be-

stimmtes Kolorit uns an die Jagd denken läßt. Dagegen wäre es wohl unmöglich, rein musikalisch den Gedanken an die Stadt hervorzurufen, weil wir für das Städtische keine derartige Empfindungsvorstellung besitzen. Es könnte höchstens Lärm und Unrast ganz im allgemeinen geschildert werden. Wir haben also kein detailliertes Programm, sondern nur eine programmatische Andeutung. Es ist keine Rede davon, uns die Ankunft auf dem Land gegenständlich zu machen; es wird keine Landpartie dramatisiert. Niemals wird es uns einfallen, danach zu fragen, wer aufs Land kommt, ob Beethoven allein, oder eine kleinere oder größere Gesellschaft; ebensowenig kümmert es uns, welche Gegend gemeint ist, ob eine Landschaft in der Ebene oder im Gebirg. Nicht wie es auf dem Land aussieht, sondern wie uns auf dem Land zumute ist, sagt uns dieser erste Satz. Jeder mag sich dahin versetzt fühlen, wo es ihm wohl wird. Hätten wir Programmmusik im eigentlichen Sinn des Wortes, so würden Angaben über das Lokal der Handlung nicht fehlen; wahrscheinlich würde uns auch mitgeteilt, ob es zu Fuß, zu Pferd oder zu Wagen erreicht wird, und womit man seine Zeit da draußen ausfüllt. Statt dessen ist unserer Phantasie Spielraum gelassen. Wir schlendern durch Feld und Wiese; wir bleiben stehen und gehen wieder weiter; wir dehnen die Glieder und weiten die Brust in der herrlichen frischen Luft — das stimmt alles, und noch viel mehr dazu, wenn wir wollen. Wir pfeifen, trällern oder singen vor uns hin; wir genießen allein oder Arm in Arm mit dem Freund — das fügt sich alles ein. Die Hauptsache ist das dankbare, schöne Gefühl: mir ist wohl, ich bin aller Last und Sorge ledig, hinter mir liegt aller Zank und Streit, alle Leidenschaftlichkeit und alle Schwermut, ich darf einmal ganz einfach leben und genießen! Das ist nicht großartig, nicht bedeutend, sondern idyllisch. Ob es aber nicht doch einer Steigerung fähig ist? Ob nicht auch diese Symphonie musikalische Dramatik entwickeln wird?

Der zweite Satz heißt „Szene am Bach". Also jetzt, jetzt kommt's, jetzt heißt es aufpassen. Eine Szene — reale Vorgänge — ein Verlauf von Begebenheiten — Schilderung von Ereignissen — da haben wir ein Programm nötig. Aber Beethoven läßt uns im Stich damit. Es ist ein Andante molto moto, B-dur $^{12}/_{8}$, ein herrlicher Satz, wie wir ihn im Bau der Symphonie an dieser Stelle gewohnt sind, aber eine Szene? und am

Bach? zwischen wem? und mit welchem Inhalt? Vor allem empfinden wir eine gegen den ersten Satz wesentlich vertiefte Stimmung, also eine bedeutende musikalische Steigerung. Nicht bloß mehr heitere Empfindung, sondern lautere Glückseligkeit strömt hier aus, wonnige Ruhe, verklärte Daseinsfreude. Drängt sich unserer Phantasie ein Bild auf, so mag es uns an die Verse von Almers erinnern, die Brahms so wunderbar komponiert hat: „Ich ruhe still im hohen, grünen Gras und sende lange meinen Blick nach oben". Oder sagen wir im weichen Moos, am Quellenrand, am Waldbach, am Lieblingsplatz, da mag die Szene spielen. Und sie spielt zwischen Mensch und Natur, die sich hier so innig nahegekommen sind, daß sie Zwiegespräch miteinander halten. Rings ein Blühen und Duften und Weben in Wald und Flur; goldner Sonnenschein durch alle Zweige; leichte Wolken fernhin verschwebend; heilige Stille, unbeschreiblich traute Einsamkeit. Und doch ein Klingen und Singen wie von tausend holden Stimmen hin und her, ein leises Rauschen, ein geheimnisvolles Flüstern, mir zu Füßen, mir zu Häupten; und plötzlich sag' ich wie Siegfried: „Ist mir doch fast, als sprächen die Vöglein zu mir". Horch, was ist das? Goldammer, Grille, ich kann sie beinahe deutlich unterscheiden. Ja, ja, die haben mitkomponiert an dem ganzen Satz; Beethoven selbst hat es bezeugt. Er läßt sie in seinem Orchester mitsprechen: er bedient sich der Tonmalerei.

Das ist nun wieder ein eigenes Kapitel. Programmmusik und Tonmalerei sind durchaus nicht ein und dasselbe. Die Programmmusik wird sich oft und gern der Tonmalerei bedienen; aber begrifflich müssen beide auseinandergehalten werden. Wir verstehen unter Programmmusik eine stilistische Tendenz, den Versuch, die Musik deutlich gegenständlich, begrifflich bestimmbar zu gestalten, und lassen sie nur in sehr beschränktem Maße als künstlerisch berechtigt gelten. Tonmalerei dagegen nennen wir ein musikalisches Ausdrucksmittel, und zwar ein sehr interessantes und wichtiges. Man darf es nur nicht zu äußerlich nehmen. Der alte Streit, ob die Musik irgend etwas außer ihr Liegendes, in der Natur Gegebenes nachahmen könne oder nicht, wird immer wieder auflodern, solange man sich nicht darüber klar ist, um was er sich eigentlich dreht. Wir erleben es fortwährend, daß alles Mögliche musikalisch nachgeahmt wird, Blitz und Donner, Wasserfall und Sturm, Waldweben und Meeresbrausen, Jagd und Schlacht, warum nicht auch Vogelstimmen? Entscheidend ist bei alledem,

was wir unter Nachahmung verstehen. Soll es ein wirkliches Nachmachen, ein Imitieren sein, so ist es nicht weit her mit den musikalischen Mitteln. Ein Paukenschlag kann doch nimmermehr einen Donnerschlag wirklich täuschend wiedergeben; und das raffinierteste Orchester klingt doch ganz anders als die Stimme der Natur. Direkt nachahmen kann man nur mechanisch; deshalb hat man auf dem Theater eigene Maschinen für Regen und Donner, und Beethoven verwendet in seiner „Schlacht bei Vittoria" Ratschen und Knarren für das Knattern der Gewehrsalven. Künstlerischer Eindruck ist auf diese Weise vielleicht zu erzielen, musikalischer nimmermehr. Wohl aber besitzt die Musik die Fähigkeit, auf ihrem eigenen Gebiet, mit ihren eigenen Mitteln, tonmalerische Eindrücke hervorzurufen. Das heißt: sie verzichtet auf direkte Nachahmung, sie will uns nichts vortäuschen, sondern sie läßt uns so empfinden, daß wir zu hören und zu sehen glauben. Wie sie unsere Phantasie überhaupt anregen kann, so vermag sie in bestimmten Fällen blitzartig unsere Einbildungskraft zu beeinflussen. Auch diese Wirkung ist eine innerliche, keine äußerliche. - Wenn zu Beginn des ersten Aufzuges der „Walküre" das Orchester deutlich das heftige Gewitter malt, so wird das nicht dadurch erreicht, daß Donner, Blitz und Regensturm mechanisch getreu nachgeahmt sind, sondern dadurch, daß die musikalische Bewegung von uns so empfunden wird, wie wir bei Donner, Blitz und Regensturm empfinden. Der Parallelismus der Bewegung und Empfindung ruft in uns unmittelbar die Vorstellung des Gewitters hervor, viel überzeugender, als eine Maschine es vermöchte.

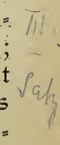
Nun ist gewiß nicht zu leugnen, daß einzelne Momente in der musikalischen Tonmalerei beinahe realistisch treu wirken können. Ein starker Paukenschlag hat äußere Ähnlichkeit mit Donner und Schuß; die Wolfsschluchtmusik im „Freischütz" ahmt das Peitschenknallen täuschend nach. Nur ist es mit der künstlerischen Bewertung seltsam bestellt. Man möchte glauben, je getreuer, je realistischer die Nachahmung gelingt, desto befriedigender müsse sie wirken. Das gerade Gegenteil ist der Fall. Virtuose Tonmalerei kann verblüffen; aber es ist und bleibt dann auch ein äußerlicher Effekt, der eben auf Sensation berechnet ist und mit dieser verpufft. Schon Goethe hat außerordentlich geistvoll über Tonmalerei geurteilt; er erklärt in einem Brief an Zelter (vom 6. März 1810): „Es ist eine Art Symbolik fürs Ohr, wodurch

der Gegenstand weder nachgeahmt noch gemalt, sondern in der Imagination auf eine ganz eigene und unbegreifliche Weise hervorgebracht wird, indem das Bezeichnete mit dem Bezeichnenden in fast gar keinem Verhältnis zu stehen scheint." Ganz richtig ist das Geheimnis angedeutet: die Empfindung ist Vermittlerin. Und eben deshalb dürfen wir geradezu behaupten: je unähnlicher, je weniger realistisch und mechanisch getreu, desto sicherer die Wirkung der Tonmalerei, weil desto musikalischer. Wird die Empfindung sicher und stark getroffen, dann kann die Phantasie einsetzen; und nun glaubt man alles Mögliche unmittelbar wahrzunehmen, was an sich und als solches gar nicht in der Musik steckt und gar nicht darin stecken kann. Daher dann die immer wiederkehrenden enthusiastischen Behauptungen von dem malerischen Vermögen der Musik, die alle das entscheidende Bindeglied der Empfindungen überspringen, weil es uns so vielfach unbewußt bleibt. So auch hier.

Wir haben Tonmalerei verschiedener Art in diesem zweiten Satze. Schon im ersten Satz konnte man Einzelheiten tonmalerisch empfinden; jetzt kann kein Zweifel mehr bestehen. Was ist's mit den Vogelstimmen? Man hat Instrumente genug, um sie mechanisch, absolut getreu, nachzuahmen. Solcher bedient sich der Jäger. Sie sind aber musikalisch nicht zu brauchen, künstlerisch nicht wertvoller als ein Tierstimmenimitator. Sie könnten höchstens zu ganz vereinzeltem, etwa humoristischem Zweck Verwendung finden. Beethoven aber nimmt die in seinem Orchester vorhandenen Instrumente dazu; und was die nun spielen, das fügt sich musikalisch dem Ganzen ein, das fällt nicht aus dem Rahmen heraus. Nicht plötzlich und aufdringlich wird uns die Nase darauf gestoßen: paß auf, jetzt ahm' ich Vogelstimmen nach. So wie Beethovens Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott blasen, singt und pfeift kein Vogel. Und trotzdem oder vielmehr ebendeswegen haben wir den ganz bestimmten Eindruck: die Szene belebt sich, die gefiederten Sänger bleiben nicht stumm, und der Mensch versteht sie. Freundlich, dankbar blickt er zu ihnen empor; Gruß um Gruß wird ausgetauscht. Man kann nicht sagen, daß Beethovens Tonmalerei geschickter und blendender sei als die anderer Meister. Seine Stärke liegt nicht außen, sondern innen, nicht in raffinierter Technik, sondern in beseeltem Ausdruck. Er läßt ja seine Vöglein nicht mitmusizieren, um zu zeigen, daß er sie nachahmen kann; auch nicht nur, um das Kolorit des Satzes

stimmungsvoll zu bereichern. Sondern aus poetischer Empfindung. Das Programm erfordert die Tonmalerei; es heißt ganz einfach „Der Mensch und die Natur“; und deshalb muß der Bach rieseln, der Wald rauschen, der Vogel singen. Das gibt die Szene am Bach; auch wieder eine Idylle, aber gegen den ersten Satz eine wesentlich vertiefte und idealisierte.

Nun aber der Schluß des Satzes, der ist ganz sonderbar. Da hat auf einmal die Flöte ein Solo, und es steht beigeschrieben „Nachtigall“; dazu tritt die Oboe, und es steht dabei „Wachtel“; und endlich die Klarinette, und da steht „Kuckuck“. Und wir haben direkt Tierstimmenimitation: die Nachtigall trillert; die Wachtel schlägt ihren bekannten Rhythmus; der Kuckuck ruft seine große Terz. Was soll das heißen? Wie kommt Beethoven dazu, nachdem er durch den ganzen Satz die musikalische, künstlerische Tonmalerei aufs schönste und glücklichste festgehalten hat, zum Schluß eine solche Spielerei anzubringen? Will er sich einen Spaß mit uns machen? Das sieht ihm nicht ähnlich. Verdirbt er sich und uns die Stimmung durch eine Äußerlichkeit, die nicht einmal technisch imponiert? Ich glaube kaum. Wenn wir doch so gern poetisieren, warum dann nicht auch hier? Bis jetzt waren die kleinen Sänger verborgen; sie traten persönlich gar nicht aus dem großen Naturkonzert hervor. Selig hat ihnen der Mensch gelauscht. Auf einmal erblickt er sie, erkennt sie, ruft sie bei Namen. „Da ist sie ja, die Nachtigall, die Wachtel, da sitzt er ja, der Kuckuck!“ Es ist kein Traum, es ist Wirklichkeit, beinahe mit Händen zu greifen; deutlich und leibhaftig erschaut, stellen sie sich dar in ihrer musikalisch nicht mehr umschriebenen, sondern klar umrissenen Gestalt. Ist das eine gekünstelte Erklärung? Mir genügt sie, um Beethovens scheinbare Willkür zu begreifen; es ist eine liebenswürdige realistische Wendung. Übrigens bleibt wohl zu beachten, daß auch in diese das empfindungsvolle Hauptthema hineintönt und das letzte Wort behält, wie Dank und Abschied von der entzückenden Szene.



Es folgt der dritte Satz: „Lustiges Zusammensein der Landleute“. Man sieht, die Naturschwärmerei ist keine weltfremde; Beethoven hat seine Freude auch an dem Bauernvolk. Er schaut ihm zu, wenn es lacht, trinkt und tanzt; das gibt ein famoses Scherzo. Von jeher hat dieser Satz besondere Bewunderung erregt durch die ungebändigte Kraft und Frische und durch die

lebendige Treue seiner Darstellung. Nicht roh, aber derb, nicht gemein, aber sehr ungezwungen geht es darin zu; es läßt sich wieder beliebig ausdichten. Mit Glück ist auf den ursprünglichen Charakter, auf die Tanzweise, zurückgegriffen, natürlich nicht auf das Menuett, sondern auf die Volksmusik, die ja bei unsern großen Meistern überhaupt eine ganz hervorragende Rolle spielt. Es wechseln $^3/_4$ und $^2/_4$ ab; für den Humor sorgt die Oboe mit ihrem schrillen Einsatz und das Fagott mit seinem ewigen f—c—f. Nur entfernt läßt sich das Tempo di minuetto der achten Symphonie vergleichen, das ebenfalls, aber in ganz anderer Weise, viel umständlicher und philiströser, zum Tanz aufspielt. Der Kontrast des dritten Satzes der Pastorale zum zweiten ist ein ganz bedeutender; wer durchaus eine Novelle dazu erfinden will, der kann sich ja leicht vorstellen, daß nach Spaziergang und Waldrast im Wirtshaus eingekehrt wird.

Aber das Vergnügen wird jählings gestört: eben als sich der Lärm und die Lustigkeit ins Presto gesteigert haben, grollt von fern ein leiser Donner — das tiefe des in den Bässen und Celli — und ein Wetter bricht los mit voller Gewalt. „Gewitter und Sturm“ ist dieses zum Finale überleitende Allegro überschrieben. Scharf und schneidend ist alles gemalt: Blitz, Donner und prasselnder Regen; chromatische Tonleitern und verminderte Septimakkorde waren noch nicht verbraucht und tun ihre Schuldigkeit; Pikkoloflöte und Posaunen sind verwendet. Von ausgezeichneter Beobachtung zeugt es, daß mitten in dem Aufruhr der Elemente eine geradezu beklemmende Pause eintritt, nach der er nur um so rasender wieder tobt, und daß die höchste Steigerung sofort auch die Heftigkeit des Unwetters bricht. Wunderschön ist in wenigen Takten geschildert, wie es nachläßt und sich verzieht, die letzten Tropfen fallen, der Donner fern verhallt. Unzählige Male sind Gewitter musikalisch dargestellt worden; es war wohl das beliebteste Thema für die von jeher beliebte Tonmalerei. Hier ist es kein Effektstück, sondern ein meisterhafter Tonsatz; wir erkennen ja auch sofort, warum Beethoven ihn geschrieben hat. Nicht aus äußeren Gründen, um so etwas anzubringen, sondern zur poetischen Motivierung seines Programms.

Der letzte Satz, Allegretto $^6/_8$, heißt „Hirtengesang“; er hat „frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm“ zum Inhalt. Allgemein wird zugegeben, daß die Ausführung etwas langatmig

ausgefallen ist. Bei Beethoven ist eine solche Breitspurigkeit außerordentlich selten, er ist ja vielmehr der Meister der gedrungenen Konzentration. Wenn er hier sich gehen läßt, so beweist das jedenfalls, daß ihm dieser Teil des Programms sehr wichtig war. Es ist eben ein Empfindungsprogramm, kein gegenständliches, kein erzählendes, das die Pastoralsymphonie entwickelt. Heiter und froh sind wir aufs Land gekommen; einsam haben wir geschwärmt und geträumt; seliges Behagen haben wir genossen. Lächelnd haben wir der ungebundenen Munterkeit des Volkes zugeschaut, erschüttert die Majestät des Gewittersturmes bewundert. Nun klingt es aus in frommer Hirtenweise, in innigem Gesang aus dankerfülltem Herzen. Ist es nicht, als zöge es uns hinein in den Chor, als müßten wir mitsingen? Und wieder wird die Melodie — achtundzwanzig Takte vor dem Schluß — so sprechend ausdrucksvoll, daß wir meinen, Worte müßten sich wie von selbst dazu ergeben. Wir werden uns hüten, sie zu dichten. Aber ein Gedicht ist auch diese Symphonie, und wir fühlen es wohl, was sie uns sagt.

Beethovens Natursinn ist tiefgründig. Wie jeder echte Deutsche liebte er die Natur und beseelte sie durch sein Empfinden. „Kein Mensch", schreibt er, „kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall, den der Mensch wünscht." Und noch schöner: „Ist es doch, als wenn jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande: heilig! heilig! Im Walde Entzücken, süße Stille des Waldes!" So oft es ihm möglich war, suchte er Erholung durch längeren oder kürzeren Landaufenthalt. Wir wissen auch, daß er in freier Natur, des Gottes voll, seine schöpferischen Eingebungen aufnahm. Und wir werden noch hören, wie er in die Natur hinausstürmte, wenn sein Genius ihn zu erdrücken drohte. So begreifen wir es wohl, daß er die Pastoralsymphonie schrieb. In dem allumfassenden Kreis, den seine Gedanken und Empfindungen beschreiben, konnte und durfte die Natur nicht fehlen. Und es mochte ihm ein Ausruhen, ein Labsal bedeuten, wenn er einmal nicht von inneren Kämpfen, sondern von seligem Frieden zu singen hatte. So ist dieses Werk eine freundliche Oase, an der auch wir uns gern erquicken. Das Programm, soweit von einem solchen die Rede sein kann, ist ihm keine Fessel geworden, sondern höchstens eine Schranke insofern, als nur eine eng umgrenzte Welt von Empfindungen darin aus-

getönt werden konnte. Gerade dadurch ist es wertvoll. Es ist uns der sprechende Beweis dafür, daß Beethoven, dem Gewaltigen, dem Dramatiker, auch die liebliche Idylle vertraut war, wenngleich nur als Ausnahme. Dankbar atmete er auf, wenn ihm eine Stunde der Rast und des Glückes beschieden war; wir hätten sie ihm wohl öfter vergönnt, wenn sein Schicksal es hätte verstatten wollen. Und aus dem Füllhorn seiner Töne schüttet er auch diesen Reichtum über uns aus. Wenn trotzdem die Pastoralsymphonie gegen ihre Schwestern zurückzutreten scheint, so ist das nur darin begründrt, daß diese zu übermächtig sind. Die siebente Symphonie in A-dur op. 92 ist eine gefährliche Nachbarin. Sie enthält weder Programm noch Tonmalerei, so wenig wie die fünfte in c-moll, aber ganz gewaltigen Empfindungsausdruck, bis zu bacchantischem Taumel. Und wir sagen: das ist doch der ganz echte Beethoven! Eine Sonderstellung beansprucht die neunte Symphonie, deren Besprechung wir zurückstellen müssen. So kommen wir zu vorläufigem Abschluß.

Beethovens Instrumentalmusik ist eine Wunderwelt, in die wir uns nie genug versenken können. Sie ist voll Poesie und Leidenschaft, sie ist voll Leben und Bewegung, sie bedeutet den Gipfel der Musik überhaupt. Mit Worten ist ihr nicht beizukommen. Die Versuche, solche zu unterlegen, müssen kläglich scheitern und beweisen nur, daß die Instrumente ihre absolute Melodie ohne Worte singen. Die beiden großen Werke, die scheinbar der Programmmusik angehören, die Eroica und die Pastorale, zeigen klar und deutlich, daß es sich immer und überall um Musik, um Empfindungsdramatik handelt. Trotzdem hat die Sonate und die Symphonie Beethovens ungeheuer weittragende Bedeutung. Sie befähigt die Musik zum stärksten und tiefsten Ausdruck; sie individualisiert die einzelnen Instrumente und verleiht der Thematik geradezu persönliches Gepräge. Lauter Errungenschaften, die ein Drama in Wort und Ton stilistisch erst ermöglichen. Nun fragen wir begierig, wie denn Beethoven als Vokalkomponist zu fassen sei, das heißt, wie er die Musik in Verbindung mit dem Wort gestalte. Wir wenden uns seiner Oper, dem „Fidelio“, zu, und betreten damit ganz neuen Boden.

6. Der „Fidelio".

Wenn wir es ablehnen müssen, den Inhalt eines Tonstücks mit Worten begrifflich zu bestimmen oder der Instrumentalmusik ein gegenständliches Programm zu unterschieben, so gibt es anderseits doch eine Möglichkeit, Poesie und Musik künstlerisch zu gatten. Allerdings nur eine einzige: den Gesang, der Wort und Ton verbindet. Es scheint kaum nötig, das zu erklären. Es ist aber auch kaum erklärbar. Nichts erachten wir natürlicher, als daß der Mensch singt. Wir sind vollkommen auch daran gewöhnt, daß der Singende selbst oder ein anderer den Gesang auf irgendeinem Instrument begleitet. Frägt man aber ernstlich, was das eigentlich stilistisch und ästhetisch zu bedeuten habe, so ist die Antwort keineswegs leicht und einfach. Wir wissen alle, daß die Vokalmusik sich viel früher in ganz außerordentlichem Reichtum entwickelt hat, als die Instrumentalmusik, ja daß diese aus jener hervorgegangen ist. Wir können es uns ganz gut vorstellen, daß der Mensch zuerst, unwillkürlich, den Ton in der eigenen Kehle entdeckte, und dann erst das Hervorbringen von Tönen auf Instrumenten erfand. Trotzdem ist und bleibt der Gesang nicht nur ein Phänomen, sondern auch ein Problem; man tut gut, sich von Zeit zu Zeit daran zu erinnern.

Am selbstverständlichsten dünkt uns der lyrische Gesang, das Lied. Davon ist hier nicht zu handeln, das gehört in eine Schrift über Franz Schubert, den Großmeister des deutschen Liedes. Auch die musikalische Lyrik gibt Rätsel genug zu lösen auf, um so mehr die Dramatik. Der dramatische Gesang, auf der Bühne mit Orchester, das ist eine ganz merkwürdige Erscheinung, für den Unmusikalischen unbegreiflich, sinnlos, für den Musikalischen hochinteressant. Die Oper ist vielleicht die umstrittenste Kunstgattung, die es gibt. Ihre Entwicklung und ihr Wesen sind hier ebenfalls nicht zu erörtern; das geschieht am besten in einer Schrift über Mozart, unsern größten Opernkomponisten. Aber es muß doch darauf hingewiesen werden, wie schwierig und mannigfaltig das Problem der Oper sich darstellt. Ob die Musik überhaupt dramatischen Ausdrucks fähig, ob also der dramatische Gesang berechtigt sei, das ist die Grundfrage. Wie sich dann Text und Musik, Wort und Ton zueinander verhalten, ob sie wirklich eine Einheit bilden, was für eine Rolle dem Orchester dabei zufällt, das sind weitere wichtige Fragen. Schließlich

handelt es sich um die Form und den Stil der ganzen Gattung, um ihre Lebensfähigkeit und ihre Fortbildung zu einem idealen Drama. Nicht von fern läßt sich andeuten, welche Perspektiven sich damit eröffnen, die für die Musik als solche von weittragender Bedeutung sind. Denn damit, daß wir sagen, die Instrumentalmusik allein sei die reine, absolute, alle Gesangsmusik dagegen angewandte Musik, ist zwar der Kern der Sache getroffen, aber noch lange keine Erklärung gegeben. Im Gegenteil: damit fängt die Frage erst an, sich zu entwickeln; und wer sie verfolgt, der wird bald finden, daß sie sehr verwickelt wird. Sonst wäre es doch wohl längst gelungen, sie befriedigend zu lösen.

Uns hat nur Beethovens Stellung zur Oper zu beschäftigen. Von vornherein dürfen wir wohl vermuten, daß sie sein Interesse auf sich gezogen hat. Den Meister der musikalischen Dramatik, den wir als solchen in seinen Sonaten und Symphonien kennen gelernt haben, mußte es offenbar reizen, ein musikalisches Drama zu schaffen. Auch darin ist er nicht Erfinder in dem Sinn, als habe er neue Form gebildet, um darin Neues zu sagen. Er fand die Form der Mozartschen Oper vor und bediente sich ihrer; worin der Fortschritt liegt, den er offenbart, werden wir schon sehen. Ruhig dürfen wir den „Fidelio" eine Oper, seinen Schöpfer einen Opernkomponisten nennen. Zunächst drängt sich uns eine andere Frage auf: wenn Beethoven keine weitere Oper vollendet hat, warum nur die einzige, und warum gerade diese? Die Beantwortung der Doppelfrage ist gut geeignet, uns in das Studium des „Fidelio" einzuführen.

Man hat behaupten wollen, Beethoven sei zum Opernkomponisten nicht geboren gewesen; insbesondere habe der Beherrscher des Orchesters für Gesang zu schreiben nicht verstanden. Was an diesem letzteren Vorwurf etwa Wahres ist, werden wir zu prüfen Gelegenheit finden. Daß an die Singstimmen unerhörte Anforderungen gestellt werden, sei ohne weiteres zugegeben; es handelt sich nur darum, zu erkennen, worin diese bestehen und worauf sie gegründet sind. Aber dem Meister des „Fidelio" den Beruf zum Opernkomponisten absprechen zu wollen, ist, gelinde gesagt, sehr kühn; und nun gar noch zu vermeinen, er habe das selbst empfunden, ist geradezu eine Torheit. Beethoven im Gefühl eigener Unzulänglichkeit — das glaube, wer mag. Wir wissen zwar, daß der „Fidelio" zuerst das erlitt, was man in der

Theatersprache ein Fiasko nennt, und erst in der dritten Bearbeitung durchzudringen vermochte. Allein dieser zweifelhafte Erfolg beweist an sich noch gar nichts Entscheidendes. Wir wissen anderseits, daß Beethoven sich zeitlebens mit Opernplänen getragen hat; darunter befinden sich Stoffe wie Macbeth, Romulus und Remus, Vampyr, Johanna d'Arc, Romeo und Julie, Melusine, Faust. Ist es denkbar, daß Beethoven so vielfach auf einem Gebiet experimentiert hätte, wenn es ihm und seinem Genius verschlossen und er sich dessen bewußt gewesen wäre? Kann es als seiner würdig, ja überhaupt als seinem Charakter und Temperament möglich gelten, sich eigensinnig in Versuchen und Entwürfen abzuarbeiten, die ihm mißlingen mußten, und von deren Mißlingen er selbst überzeugt sein mußte? Wir erfahren sogar von einem projektierten Engagement, das ihn verpflichten sollte, der Hoftheaterdirektion regelmäßig ernste und heitere Opern gegen festes Honorar zu liefern. Wie scharf wäre denn der bloße Gedanke daran zu verurteilen, wenn er kein Opernkomponist gewesen wäre und sich selbst für keinen solchen gehalten hätte? Auch mit der abgeschwächten Behauptung, es habe ihm an Kenntnis des Theaters, an Vertrautheit mit der Bühne gefehlt, kommen wir nicht weiter. Erstens wäre das noch lange nicht ausschlaggebend, und zweitens ist es einfach falsch. Im Gegenteil: von Jugend auf hat Beethoven sich sehr eingehend mit der Oper beschäftigt. Schon in Bonn war er im Theaterorchester tätig; und in Wien ist er ein sehr fleißiger Theaterbesucher gewesen, solange sein Gehör es einigermaßen gestattete. Er war also praktisch wohlgeübt und kannte alle irgendwie bedeutenderen Opern, besonders natürlich Mozart, ganz genau.

Es gibt nichts Verkehrteres, als in künstlerischen Fragen mit rein negativen Gründen zu operieren; dabei kommt niemals etwas heraus, höchstens ganz schiefe Anschauung. Immer wieder macht man denselben Fehler. Da soll Gluck seine Opernreform deshalb in Szene gesetzt haben, weil es ihm nicht gegeben war, so gefällig zu schreiben, wie die Modeoper seiner Zeit es verlangte; und Richard Wagner soll seine musikalisch-dramatischen Forderungen erhoben haben, weil ihm keine Opernmelodie einfiel. Wer so denkt und urteilt, hat gar keine Ahnung davon, was künstlerisch entscheidend ist. Es mag bequem sein, auf diese Weise schwierige Fragen abzutun; wer die Mühe nicht scheut, tiefer zu

blicken und schärfer nachzudenken, der gewahrt bald, wohin so oberflächliche, leichtsinnige Behauptungen führen: zieht man die Konsequenzen, so fallen sie in sich zusammen. Nach positiven Werten und Beweisen muß man forschen, wenn man der Wahrheit auf die Spur kommen will. Und in unserm Fall bieten sie sich ganz ungezwungen dar, sobald wir hören, wie Beethoven von der Oper dachte.

Er war sehr anspruchsvoll und erscheint auch darin wieder in charakteristischem Gegensatz zu Mozart. Zwar tut man diesem sehr unrecht, wenn man so obenhin erklärt, der Text sei ihm Nebensache gewesen und er habe alles komponiert, was ihm unter die Hände kam, wie das allzulang auch von Schubert hat gelten sollen. Wir könnten und müßten endlich eines Besseren belehrt sein. Mozart hat sich ja sehr lebhaft und geistvoll um den Text seiner Opern gekümmert, sogar bis in die Einzelheiten seiner Fassung. Nur war für ihn nicht der Wortlaut entscheidend, sondern die Idee. Man darf es so ausdrücken: er komponierte das, was in den Versen seiner Librettisten angedeutet oder doch nur sehr mangelhaft zum Ausdruck gebracht war, aus innerstem Verständnis heraus. Was man gewöhnlich so rühmt, seine Musik adle den Text, ist wieder ganz schief geurteilt. Er komponierte nicht sowohl den Text selbst, als die darin verborgene, oft verhüllte Poesie. Und weil wir von der Musik aus die Idee erfassen, erscheint uns der gesungene Wortlaut auf einmal viel schöner und wertvoller, als wenn wir ihn nur lesen. Lieber wäre es auch Mozart gewesen, wenn er wirkliche Poeten gefunden hätte, nicht nur einen Varesco, da Ponte, Schikaneder. Aber die Musik zur „Zauberflöte“ wäre nicht herrlicher geworden, wenn selbst ein Goethe den Text dazu gespendet hätte. Im Grunde hat jeder große Opernkomponist in diesem Sinne geschaffen. Es war Glucks Schwäche, wenn auch eine verzeihliche und sogar notwendige, sich ängstlich an den Wortlaut zu klammern. Denn die Musik hat in der Oper eine weit höhere und größere Aufgabe, als nur dem Wortlaut des Textes zu möglichst eindrucksvoller Deklamation zu verhelfen. Sie ist und bleibt Herrscherin, auch in Richard Wagners Drama, das nach Nietzsches treffendem Wort aus dem Geist der Musik geboren ist. Die Idee muß eine musikalische sein; das Drama entspringt der Empfindung, sonst hätte die Musik gar keinen Platz darin. Wohl aber bedarf es des

Wortes zu begrifflicher und gegenständlicher Bestimmung der Handlung; und es ist nichts weniger als gleichgültig, wie der Text beschaffen sei. Immer mehr poetischer Wert wird von ihm verlangt; in dem Maße, als die Musik die dramatische Forderung erfüllt, soll er ihr möglichst ebenbürtig sein. Immer bewußter geht der Fortschritt auf die Einheit von Wort und Ton, besser gesagt: auf die höchste poetisch-musikalische Leistung zu. Und Beethoven war der Künstler, das energisch vorwärts zu bringen. Er beansprucht einen wertvollen Text. Wo ihn finden? Die Klagen über schlechte Texte sind uralt und wollen nie verstummen. Beethoven hat sie besonders heftig erhoben. „Immer die alte Geschichte! die deutschen Dichter können keinen guten Text zusammenbringen", sagte er mit bitterem Lachen zu Karl Maria von Weber, als dieser ihn vor der Aufführung seiner „Euryanthe" in Wien 1823 besuchte. Leider hatte er nur allzusehr recht. Deshalb wählte er sich ja auch ein französisches Stück: das Original des „Fidelio" ist ein Schauspiel von Bouilly, „Léonore ou l'amour conjugal", „Leonore oder die eheliche Liebe" 1798.

Allein seine scharfe Kritik bezog sich durchaus nicht nur auf den Wortlaut des Textes: er war anspruchsvoll in bezug auf den ganzen Stoff, also die Idee der Oper selbst. Hier können wir gewahren, wie seine Größe zugleich eine gewisse Einseitigkeit bedeutet. Er meinte, einen „Figaro" oder „Don Giovanni" zu komponieren, hätte ihm nie einfallen können; er begriff nicht, daß Mozart so unbefangen, nein, daß er so reich und vielseitig war. Er ist entschieden die universellere Natur; Beethoven ist großartiger, tiefer, bedeutender, wie man es nennen will, aber eben deshalb nicht so umfassend veranlagt. Sein idealer Sinn ist auf das Erhabene gerichtet; groß in seinem Sinn mußte Stoff und Text zu seiner Oper sein. Also deshalb hat er nur eine einzige vollendet, weil er allzuviel vom Librettisten verlangte. Nicht aus Unvermögen, sondern aus sittlichem und künstlerischem Ernst, aus seinem eigentlichen Wesen, aus seiner persönlichsten Kraft und Größe heraus haben wir es zu erklären, daß wir keine andere Oper von ihm besitzen als den „Fidelio". Um so gespannter sind wir nun auf diesen. Also dieser Stoff und dieser Text war eines Beethoven würdig; diese Idee konnte ihn begeistern. Können wir's ihm nachfühlen? wird eine berechtigte, strenge Kritik zu enthusiastischem Urteil gelangen?

Es sieht wohl so aus: der „Fidelio" gilt als eine der wundervollsten Opern, die wir besitzen, und jede Aufführung ist ein Fest. Wenn ich aber meiner Überzeugung Ausdruck verliehen habe, daß die Beethoven-Schwärmer durchaus nicht lauter Beethoven-Kenner sind, so muß ich das vom „Fidelio" mit ganz besonderem Nachdruck behaupten. Er gehört zu den Meisterwerken, denen ihre große Popularität gefährlich wird; jedermann glaubt ihn genau zu kennen, weil alle Welt davon entzückt und hingerissen ist. Und dabei wird er falsch aufgefaßt, falsch dargestellt, falsch beurteilt, als wäre er uns allen neu und fremd; und es ist nichts weniger als überflüssig, es ist vielmehr dringend geboten, ihn von Grund aus gewissenhaft zu studieren, um zu erkennen, was er ist und was er bedeutet.

Die Idee des Stückes ist nicht zu verkennen; der französische Untertitel weist uns darauf hin: es ist das Hohelied der ehelichen Liebe und Treue. Im Mittelpunkt der Handlung steht Leonore, das hochgemute Weib, dem die Liebe Heldenmut verleiht, Treue zu halten auf Leben und Tod und Opfer zu bringen mit Seele und Leib. Wohlgemerkt: nicht das Weib schlechthin und nicht dem Geliebten gegenüber, wie es so oft dargestellt wird; sondern die Ehefrau für ihren Ehemann. Das ist für Beethoven entscheidend gewesen. Wir wissen, daß er sittlich und moralisch sehr hoch und rein dachte und empfand; die Ehe war ihm heilig. Man kann seinen strengen Standpunkt verschieden beurteilen; eins ist ganz sicher: er entspricht seinem ganzen Wesen. Innerlich groß und unerbittlich wahr, duldete er auch äußerlich keinen Verstoß gegen Zucht und Sitte. Und was für uns das Entscheidende ist: die Idee des „Fidelio" begeisterte ihn; die Leonore war für ihn eine Idealgestalt. So erfüllt er auch in dieser Oper die Mission, sein Ideal menschlich und künstlerisch zu bezeugen und zu gestalten. Wenn wir aber bei ihm so oft den Eindruck gewaltiger Seelendramatik gewinnen, so kommt hier etwas im besten Sinn des Wortes Rührendes dazu. Im Leben war es ihm nicht beschieden, mit einem idealen Weib eine ideale Ehe zu schließen; wir haben gehört, daß Einsamkeit sein Los bleibt. Also nicht aus beglückender Erfahrung heraus hat er seine Leonore geschaffen. Sie ist Idealgestalt in dem besonderen Sinn, daß er in ihr erschaute, wonach seine Seele sich sehnte, ohne sie besitzen zu dürfen. Um so ergreifender ist es, mit welch hingebender Überzeugung er sie dar-

stellt. Mag man ihn auch in dieser Richtung einseitig nennen, so ist er doch wahrhaft groß darin; deshalb wird seine Leonore, sein „Fidelio“ immer einzig bleiben. Nur ein Beethoven konnte diese Oper schreiben.

Nun wollen wir aber einmal fragen, wie sie im allgemeinen und im besonderen zu werten sei. Da müssen wir vor allem bekennen: der „Fidelio“ ist kein Drama. Es ist eine wunderschöne, hochpoetische Geschichte, die uns da erzählt wird; es ist ein novellistischer Stoff. Aber den Forderungen, die wir mit vollem Recht an ein ernstes Drama stellen, wird nicht entsprochen. Wir verlangen, daß die Menschen da droben auf der Bühne ihr Schicksal selbst entscheiden. Werden sie von Schwierigkeiten bedrängt, ins Unglück gestürzt, von Gefahr umdroht, so erwarten wir, daß sie selbst aus eigener Kraft sich siegreich herausreißen oder ehrenvoll unterliegen. Nur dann vermögen wir uns lebhaft für sie zu interessieren; nur dann erscheinen sie uns dramatisch belebt. Wir sind dafür außerordentlich empfindlich. Solang uns nur etwas erzählt wird, folgen wir als geduldige, aufmerksame Zuhörer überallhin und nehmen alles gläubig auf, auch das Zufällige, wenn es uns nur einigermaßen geschickt und spannend vorgetragen wird. Sehen wir aber der szenischen Darstellung zu, so fühlen wir uns als Augenzeugen wie mitverantwortlich; alles muß motiviert sein. Es genügt uns nicht der Wahrscheinlichkeitseindruck: „Das ist schon möglich; vielleicht geht es so“, sondern wir wollen den zwingend überzeugenden: „Das muß so sein; anders kann es gar nicht gehen“. Logik und Konsequenz allein können uns befriedigen; wo sie fehlen, werden wir ungeduldig und ungläubig. Es ist ein sehr unvollkommener Ersatz, sich dann an gelungenen Einzelheiten zu erfreuen, wenn das Ganze uns enttäuscht. Und es ist für die Oper ein sehr zweideutiger Rat, sich an die Musik zu halten, wenn der Text zu wünschen übrig läßt. Auf keinen Fall wird die Grundfrage davon berührt; auch der „Fidelio“ muß der Kritik unterliegen. Ich weiß wohl, die Handlung läßt sich scheinbar ganz vortrefflich zusammenfassen, und das ist immer ein gutes Zeichen für ein Bühnenstück. Man sagt einfach so: Leonore ruht und rastet nicht, bis sie ihren Florestan entdeckt und befreit hat; sie rettet ihn mit Gefahr ihres eigenen Lebens. Wäre das in dieser Fassung richtig, so dürfte wenigstens Leonore selbst als dramatische Hauptgestalt erscheinen; damit wäre schon viel ge-

wonnen. Es bliebe dann nur Florestan als rein leidend, rein passiv, also kurz gesagt als undramatisch. Und es bliebe dann die Frage, ob Pizarro ein ebenbürtiger Gegenspieler der Leonore sei; denn Spiel und Gegenspiel sind doch zur dramatischen Handlung unerläßlich. Ich kann es aber überhaupt nicht gelten lassen, wie die Leonore gewöhnlich aufgefaßt wird; und damit gewinnt der ganze „Fidelio" stark verändertes Aussehen.

Es ist nicht wahr, daß Leonore ganz aus eigener Kraft selbst und allein den Gatten rettet und befreit. Vergegenwärtigen wir uns den entscheidenden Hauptmoment in der Kerkerszene, wie Pizarro mit gezücktem Dolche auf Florestan eindringt und sie sich dazwischen wirft. In diesem Augenblick ertönt das Trompetensignal, das die Ankunft des Ministers ankündigt. Was geschähe, wenn es nicht ertönte oder zu spät? Denn es ist allerhöchste Zeit. Pizarro war betroffen von dem Ausruf: „Töt' erst sein Weib!" Er mag sogar ein paar Sekunden lang außer Fassung geraten sein. Aber er hat sie sofort wiedergewonnen. Was bedeutet die Pistole in Leonorens Hand? ganz gewiß kein gefährliches Werkzeug, mit dem sie einen Pizarro in die Flucht jagen könnte, sondern nur ein Symbol ihres Heldenmuts, der des eigenen Lebens nicht achtet, wenn es das des geliebten Mannes gilt. Ein Schlag auf ihren Arm, und der Schuß geht in die Mauer, und Pizarro hat freie Bahn. Glauben wir, daß er davor zurückschrecken wird, auch Leonore zu ermorden? Wenn ihre Haltung ausdrückt „Nur über meine Leiche geht der Weg", so empfinden wir ebenso sicher: auf eine mehr oder weniger kommt's ihm nicht an. Denken wir uns das Trompetensignal weg, die Reise des Ministers aufgeschoben oder sonst irgendwie behindert, so wird die von Rocco aufgegrabene Zisterne ganz einfach nicht nur Florestans, sondern auch Leonorens Grab. Dann hat sie sich geopfert, aber ohne Erfolg; dann siegt Bosheit und Verbrechen, aber nicht das Ideal. Es hilft alles nichts, ob wir wollen oder nicht, wir müssen das Trompetensignal als Retter anerkennen. Sobald es ertönt, ist Pizarro geschlagen; augenblicklich gibt er seine Sache verloren. Es ist sinnlos und abgeschmackt, wenn er in ohnmächtiger Wut noch fernerhin auf Leonore eindringt. Und obwohl sie und ihr Gatte von der Ankunft des Ministers gar nichts wissen, die wahre, für sie entscheidende Bedeutung des Signals nicht kennen, ahnen sie doch, welche Wendung es bringt, und dürfen sich deshalb ge-

rettet fühlen. Ja als es zum zweitenmal erklingt und Jaquino mit seiner Meldung erscheint, darf sogar Rocco seinen Humor wiederfinden. So ist alles getan, um uns das Trompetensignal als Retter und Befreier zu zeigen. Und was ist's nun damit in dramatischer Hinsicht? Mögen wir uns noch so sehr dagegen sträuben, so ist es doch nichts anderes als der bekannte deus ex machina der griechischen Tragödie. Nicht der Mensch selbst ist Herr über sein Schicksal; höhere Mächte lassen ihn leiden, siegen oder sterben. Alles kommt darauf an, welche Empfindung uns hier beherrscht.

Der nüchterne Verstand wird sagen: das ist ein glücklicher Zufall. Jedermann wird es dem edeln Ehepaar gönnen, daß es nicht elend zugrunde geht, besonders der treuen, todesmutigen Frau, daß sie nicht als Opfer fällt. Niemand wird Pizarro geschont wissen wollen. Das moralische Gefühl wird befriedigt sein von dem Ausgang. Aber notwendig ist er nicht; es hätte auch ganz anders enden können. In der Novelle hat das nichts zu sagen, erzählen lassen wir's uns gern. Im Drama, meine ich, ertragen wir's nur, wenn wir's nicht logisch, sondern gefühlsmäßig erfassen. Eben deshalb entscheidet gerade hier die Musik, die uns innerlich sicher bestimmt. Wir müssen das Ertönen des Trompetensignals nicht nur gläubig hinnehmen, sondern als motiviert empfinden. Wenn die Szene ihren Gipfel erreicht, wenn die Gefahr aufs höchste gestiegen ist, können wir nicht denken: jetzt wird Leonore den Pizarro niederschießen. Sondern wir bangen um sie; in atemloser Spannung sehen wir dem Entsetzlichen entgegen; wir fühlen, daß sie nicht Herrin der Situation sein kann; wir zittern vor der Entscheidung; und nun sagt uns eine innere Stimme: es darf nicht sein, sie darf nicht unterliegen; jetzt muß eine mächtige Hand von außen, von oben zu ihrer Rettung eingreifen. Und wenn das geschieht, wenn die Trompete geblasen wird und wir blitzschnell erfassen, was das heißt, dann wirkt es wie Erlösung; wir atmen auf und sagen laut: Gott sei Dank! Diese Auffassung ist die einzige, die den entscheidenden Moment so empfinden läßt, wie Dichter und Musiker ihn empfunden haben. Möglich ist sie aber nur, wenn die ganze Auffassung des „Fidelio" von ihr getragen ist; vom allerersten Augenblick an muß diese Szene vorbereitet und motiviert sein. Daraus ergeben sich alle Einzelheiten, nicht für die Leonore allein, sondern für alle Per-

sonen der Oper. Daraufhin sei hier ihr Verlauf geprüft und erläutert.

Den ersten Akt eröffnen Szenen der Marzelline und des Jaquino, die als Einleitung zu einem ernsten Stück etwas leicht erscheinen, zur Orientierung aber wohl notwendig sind. Dann tritt Leonore auf, und zwar in Männerkleidung. Sie hat ja unter dem Namen Fidelio als Laufbursche bei dem Kerkermeister Rocco Dienst genommen. Es ist wichtig, diese Verkleidung richtig zu verstehen. Wie kommt sie dazu? War es Laune oder Notwendigkeit? Vor zwei Jahren ist ihr Mann spurlos verschwunden. Alle ihre Anstrengungen, ihn ausfindig zu machen, blieben fruchtlos; nirgends war etwas zu erfahren. Später hören wir, daß Florestan tot geglaubt wurde, auch von dem ihm befreundeten Minister. Dabei beruhigte sich die Welt, nicht aber sein Weib. Es stieg in ihr der Gedanke an ein Verbrechen auf. Dunkle Kunde drang zu ihr von einem Gefängnis, in dem Opfer der Willkür, der Ungerechtigkeit, der Bosheit und Grausamkeit schmachteten. Wie, wenn auch ihr Florestan sich darunter befände? Wir müssen versuchen, uns vorzustellen, was diese Möglichkeit für Kampf und Zwiespalt in Leonorens Seele hervorgerufen hat, bis sie sich ihr zur Wahrscheinlichkeit verdichtete. Wir müssen überhaupt versuchen, uns klar zu machen, was sie alles gelitten hat, bevor das Stück beginnt. Wir erleben ja nur den Schluß und Höhepunkt; unendlich viel Schweres ist vorausgegangen. Und nun sagt sie sich: das ist das Letzte, das muß die Entscheidung bringen. Wenn er in dem verrufenen Gefängnis auch nicht zu finden ist, dann muß sie jede Hoffnung aufgeben. Also gilt's, sich davon zu überzeugen, den Schleier des Geheimnisses zu lüften, um jeden Preis. Wie aber soll sie sich Eingang verschaffen hinter die Mauern, die es ihr bergen? Sie muß darauf sinnen, vollständig unverdächtig zu erscheinen; sonst wird sie niemals auch nur in den Vorhof eingelassen werden. Und sie verfällt darauf, sich in Männerkleider zu stecken; so ist aus der Beethovenschen Idealfrauengestalt eine Hosenrolle geworden, wie man's in der Theatersprache zu nennen pflegt. Gewöhnlich birgt solche Verkleidung die Gefahr unweiblichen Auftretens in sich, sei es nach der komischen oder nach der pathetischen Seite hin. Ich halte es für notwendig, nachdrücklich zu betonen, daß Leonore dieses Kostüm aus Not gewählt hat, ja daß es geradezu mit zu den ihr auferlegten Leiden gehört, es zu tragen. Das ist nicht übertrieben. Gewiß bedeutet es für die edle Frau ein Opfer, überhaupt Dienstbote zu werden und anstrengende Arbeit zu verrichten, an die sie gewiß nicht gewöhnt ist. Rocco macht ja auch einmal eine Bemerkung über ihre feine Haut und ihre weichen Hände. Es mag ihr körperlich schwer geworden sein, alles zu leisten, was ihr befohlen ist; ihre ersten Worte bekennen, daß sie ermüdet ist, und Rocco bedauert, daß sie sich zu viel zugemutet hat. Dazu gehört Willenskraft und Ausdauer, die wir nicht unterschätzen wollen, aber das ist noch das Wenigste. Vielmehr bedeutet es für Leonore ein seelisches Opfer, überhaupt eine Verkleidung zu tragen, die sie zur Verstellung zwingt, und nun gar Männerkleider, also das ihrem ganzen Gefühl Fernliegendste und Widersprechendste. Ihr Auftreten muß uns das sofort empfinden lassen. Nicht keck und zuversichtlich bewegt sie sich in dem ungewohnten Kostüm, nicht flott und gewandt wie eine,

die daran gewöhnt ist, sich zu maskieren, und für die es am Ende besonderen Reiz hat, den jungen Mann zu spielen. Nein, viel eher vorsichtig, beinahe ängstlich, jedenfalls sehr zurückhaltend. Es ist sehr schwer für die Darstellerin, das überzeugend zu treffen und dabei doch Würde und Anmut zu wahren. Mit Routine allein kann das nicht gelingen. Es muß empfunden werden, daß Leonore sich innerlich noch viel mehr demütigt als äußerlich, daß sie nur aus ihrer grenzenlosen liebenden Hingebung die Kraft der Selbstverleugnung schöpft und Mut gewinnt, ihre Rolle durchzuführen.

Denn darum handelt es sich ja; sie muß ihre ganze Umgebung dauernd täuschen. Sie kann gar nicht wissen, wie lang sie gezwungen sein wird, als Fidelio zu figurieren. Es ist wiederum sehr wichtig, das zu erfassen. Sich in Männerkleider zu stecken, hat einen Entschluß gekostet, der ihr gewiß nicht leicht gefallen ist; nun kommt es darauf an, ob sie fähig ist, auszuharren. Denken wir es doch aus, was das heißt; es ist ein kühnes Wagnis. Muß sie nicht jeden Augenblick gewärtig sein, erkannt zu werden? kann nicht ein unüberlegtes Wort, eine unbedachte Bewegung sie verraten? Und je lebhafter sie diese Gefahr fühlt, um so schlimmer; sie muß ja doch die absolut Unbefangene spielen. Wir sehen also, worauf es hinausläuft: ganz gewaltige Selbstbeherrschung erheischt die Aufgabe, die sie sich gestellt hat. Das ist ihr innerer Heroismus; in diesem Sinn ist sie eine Heldin. Nicht ein Laut, nicht eine Miene darf verraten, wie es in ihr aussieht, was für immer erneute Pein und Qual sie erduldet. Denn das weiß sie ganz genau: sobald jemand ihre Verkleidung entdeckt, wird sie aus dem Dienst gejagt, und dann ist alles aus.

Nun weiß ich freilich auch, wie eine weitverbreitete Auffassung das alles ganz anders erklärt. Da heißt es, Leonore sei eine „Heroine", ein ganz ungewöhnlich starkes Weib, das mit unbezwinglicher Energie siegreich alle Schwierigkeiten überwindet und sich durchsetzt bis ans Ziel. Und man wird nicht müde, sie ob dieser beinahe männlichen Kraft und Größe zu preisen und zu bewundern. Infolgedessen lassen sich dann auch die Darstellerinnen zur Ueberweiblichkeit verleiten; die große Schröder-Devrient soll den Fidelio zuletzt ganz in diesem Sinne gegeben haben. Das mag imponieren; aber es ist und bleibt doch eine Veräußerlichung und wird als solche niemals tief erschüttern. Wenn die Leonore keine Märtyrerin ist, sondern ein Mannweib — um einmal die Gegensätze scharf zu bezeichnen, so ist ihre Poesie, ihre Idealität, ihre ganze Herrlichkeit geopfert. Wenn sie nicht zagt und zweifelt, nicht ermattet und beinahe erliegt, dann braucht sie sich auch nicht aufzuraffen, nicht sich selbst Trost und Mut zuzusprechen, dann geht die Seelendramatik verloren. Es läßt sich aus Text und Musik ganz bestimmt und deutlich nachweisen, daß sie äußerlich keine „Heroine" ist; ihre Heldengröße ist rein innerlich und echt weiblich und damit nur um so wundervoller und wahrhaftiger.

Zunächst scheint ja alles nach Wunsch zu gehen. Nicht nur Rocco hält sie wirklich für einen jungen Mann, sondern auch Jaquino und Marzelline erliegen der Täuschung. Das will uns kaum glaublich erscheinen. Der Dichter geht so weit, daß Marzelline sich sogar in den vermeintlichen Fidelio verliebt. Wir tun am besten, es als Tatsache

hinzunehmen, wenn auch als schwer begreifliche, um der Folgerungen willen, die sich daraus ergeben und geschickt zur dramatischen Steigerung benutzt sind. Der Vater ist damit sehr einverstanden; fortwährend fallen Anspielungen auf die Verheiratung, die er begünstigt. Welche Verlegenheit für Leonore! Sie muß immer wieder ausweichen, um Aufschub zu erlangen, und darf doch den Alten nicht vor den Kopf stoßen. Diese Verwicklung hatte sie unmöglich voraussehen können; sie muß aber damit zu rechnen lernen. Und nun achten wir wohl auf den ersten dramatischen Moment. Rocco ahnt zum Glück nicht, daß sie ihm seine Einkäufe so billig besorgt, um dadurch sein Wohlwollen zu gewinnen und ihn in Sicherheit zu wiegen. Sie hat mit weiblicher Klugheit zu diesem Mittel gegriffen, wie sie zu jedem greift, das sich ihr bietet. Aber obwohl es ein sehr unschuldiger Betrug ist, den sie ausübt, büßen muß sie ihn doch. Rocco meint, ihre eifrigen Bemühungen gälten seiner Marzelline; er glaubt nicht an das uneigennützige Pflichtgefühl, das sie ihm beteuert; denn er kennt die Welt und die Menschen. Und mit einer unbeschreiblichen Mischung von Humor und väterlichem Stolz sagt er: „Still! meinst du, ich könne dir nicht ins Herz sehen?“ Diese Worte treffen sie viel tiefer, als er es beabsichtigen kann. Sie erschrickt: um Gottes willen, wenn das wahr wäre, wenn er wirklich sie zu durchschauen vermöchte! Sie bezieht ja alles einzig und allein auf ihren Plan und auf die Rolle, die er sie zu spielen zwingt. Darum folgt eine lange Pause; und dann erst setzt, unbeschreiblich ausdrucksvoll, das Streichorchester ein mit der geheimnisvollen Einleitung zu dem berühmten Quartett-Kanon. Und nun lauten die ersten Sätze, die Leonore singt: „Wie groß ist die Gefahr! wie schwach der Hoffnung Schein!“ Da hat sie wohl recht. Von Anfang an empfinden wir die Gewagtheit ihres Unternehmens und erkennen, wie schwach für sie die Aussicht ist, es durchzuführen. Gefahr und Bedenken von allen Seiten, und sie schutzlos, wehrlos mitten darin; da muß sich ihr wohl die Klage entringen: „O namenlose Pein!“ Und wieder ist mit allem Nachdruck darauf hinzuweisen, daß sie nicht die Natur ist, kalt und fest hier durchzuschreiten. Die allergrößte Gefahr liegt in ihrem Innern; es wird ihr furchtbar schwer, es in sich zusammenzukrampfen. In dem folgenden Gespräch mit Rocco begegnet es ihr wiederholt, daß sie beinahe ihre Selbstbeherrschung verliert und sich immer erst wieder fassen und mäßigen muß. Denn sie erfährt von dem einen Gefangenen, tief drunten im unterirdischen Gewölbe, der seit zwei Jahren da schmachtet und jetzt verschmachten soll. Wie das an ihrer Seele reißt! Das würde ja stimmen, das könnte ja Florestan sein! Übersehen wir doch ja nicht, wie jeder Schritt vorwärts, jeder neue Anhaltspunkt, jeder leise Hoffnungsstrahl für sie ein seelisches Leiden bedeutet. Je ernster es wird, desto schwerer ihre Aufgabe; je näher dem Ziel, desto gewaltiger ihre Anstrengung. Und wenn sie nun wirklich mit Rocco hinabsteigen soll, was wird sie finden? Ist der Gedanke an die Entscheidung nicht an sich schon martervoll? Ist er's oder ist er's nicht? wird er noch leben? ist's noch nicht zu spät? und trifft sie ihn noch atmend, wie wird sie ihn retten und befreien? Es ist uns kaum möglich, mitzuempfinden, wie alle diese widerstreitenden Gefühle in ihr arbeiten; das ist gesteigerte Seelendramatik. Und sie darf ihr nicht nachgeben; sie muß sich be-

zwingen. Schon meint Marzelline, die ganz naiv, aber um so treffender beobachtet, der Vater solle Fidelio mit diesem Grausen verschonen. Da gilt es rasch zu handeln: „Ich habe Mut und Stärke“, versichert Leonore; und es muß für uns rührend klingen, wie sie sich anstrengt, das glaubhaft zu machen. Gewiß, sie hat es auch beides; nur muß sie sich's immer erst wieder neu gewinnen, weil die Probe darauf gar zu lange dauert.

Das zeigt uns Beethoven im Anfang des F-dur-Terzetts. Wie klingt da Roccos Melodie so bieder und selbstverständlich; und wie tönt aus Leonorens Gesang auf dasselbe Thema in drängender Harmonisierung die Anstrengung, das innerliche Heldentum! Aber unmittelbar folgt eine noch viel beweisendere Stelle: „Für hohen Lohn kann Liebe schon auch hohe Leiden tragen“; wie sind sie betont, diese Leiden! Die hat der Musiker mitempfunden, darum konnte er sie singen. Und schließlich noch rührender: „Wie lang bin ich des Kummers Beute! Du Hoffnung reichst mir Labung dar“. Auf das Wort „Labung“ eine weitgeschwungene, flehende Melodie, die uns eindringlich sagt: ja wohl bedarf sie der Labung, und zwar bald, sonst ist es mit ihrer Kraft zu Ende. Wie ehrlich ist sie gegen sich selbst! Sie täuscht sich nichts vor; und darum darf die Darstellerin auch uns nichts vortäuschen. Freilich wäre es schlimm, wenn sie nun in das andere Extrem weichlicher und schwächlicher Sentimentalität verfiele; nur grobes Mißverständnis kann das verschulden.

Die Szene wechselt; die Wache zieht auf, Pizarro erscheint. Mit rauher, herrischer Stimme erteilt er seine Befehle. Da empfängt er unter andern Depeschen die vertrauliche Mitteilung eines Freundes, der Minister, der davon erfahren habe, daß in dem Staatsgefängnis, dessen Gouverneur Pizarro ist, mehrere Opfer willkürlicher Gewalt schmachten, wolle ihn mit einer Untersuchung überraschen. Morgen schon — da ist keine Zeit zu verlieren. Und Pizarro zaudert auch keinen Augenblick; denn aus dem morgen von gestern ist ja schon heute geworden. Machen wir uns klar, was das bedeutet: für Pizarro ist es eine rein persönliche Angelegenheit, und zwar eine kritisch entscheidende. Wenn es ihm nicht gelingt, noch vor der Ankunft des Ministers jede Spur seiner verbrecherischen Bosheit zu vertilgen, so wird er entlarvt und ist verloren. Für Florestan und Leonore aber eröffnet sich damit plötzlich ein Ausblick auf Rettung von einer Seite her, von der er sich nimmermehr ahnen ließ. Hier bereitet sich das vor, was wir im zweiten Akt erleben sollen. Pizarro hat es verschuldet; Florestan und Leonore aber haben keinen Teil daran. Mit der Idee des Stückes, mit der ehelichen Liebe und Treue, mit Leonorens Heldentum steht es nicht in Zusammenhang; es kommt ihr von außen zu Hilfe. Sie kann nichts davon wissen; vorderhand wird sie auch noch nichts davon erfahren. Es ist also noch eine andere Macht in dem Drama tätig; das dürfen wir nicht übersehen.

Vor allem ordnet nun Pizarro an, daß ein Hauptmann mit einem Trompeter den Turm besteigen und ihm augenblicklich ein Zeichen geben lassen soll, wenn ein Wagen von der Straße von Sevilla her sich naht. Das wird also das vielbesprochene, entscheidende Trompetensignal werden; darauf ist dichterisch sehr geschickt hier alles angelegt. Musikalisch enthält die Szene außer dem Marsch der Soldaten die sogenannte Rachearie des Pizarro. Sie muß dazu dienen, uns seinen

Charakter zu enthüllen. Die Gefahr liegt nahe, einen gewöhnlichen Theaterbösewicht auf die Bühne zu stellen. Wir erfahren zu wenig darüber, warum Pizarro Florestans Todfeind ist. Es scheint, Florestan hat Pizarro seinerzeit durchschaut und seinen Sturz herbeiführen wollen. Pizarro ist ihm zuvorgekommen; noch ehe an maßgebender Stelle Klarheit geschaffen war, hat er seinen gefährlichen Gegner verschwinden lassen. Zwei Jahre lang hat er sich an den Qualen seines Gegners geweidet; nun beschließt er den Mord. Das darf nicht zu niedrig teuflisch, das muß dämonisch großartig dargestellt werden. So will es Beethovens Musik, die in wildem Triumph aufjubelt. Es wird über die dicke Instrumentation geklagt, die es der Singstimme schwer macht, durchzudringen. Um so notwendiger ist richtige Besetzung der Rolle, nicht mit einem weichen hohen Baryton, sondern mit einem wuchtigen Baßbaryton. Es ist sehr schade, wenn der Pizarro nur theatralisch wirkt, nicht echt dramatisch. Beethoven hat ihn jedenfalls als Dämon empfunden und gestaltet.

Rücksichtslos geht er nun weiter. Er winkt den alten Rocco heran, um ihn zum Gehilfen zu gewinnen. Brutal wirft er ihm einen Beutel Gold zu; und brutal erklärt er auf die bange Frage des Alten, was es denn für ihn zu tun geben solle: „Morden!“ Das ist eines von den Schlagworten, die gesprochen kaum möglich, gesungen geradezu furchtbar sind. Aber weder die Schmeicheleien noch die Sophismen des Gouverneurs wollen verfangen. Wie er beginnt, von dem bewußten einen Gefangenen zu sprechen — die Wiederholung der Worte „Du weißt“ hat Beethoven absichtlich und eigenmächtig eingeführt, um Pizarros ungeduldige Heftigkeit zum Ausdruck zu bringen; er läßt ihn gleichsam musikalisch mit dem Fuß stampfen — begreift Rocco, auf was er zielt. Unnachahmlich ist das Orchester zu seinen Worten: „Der kaum noch lebt und wie ein Schatten schwebt.“ Und Pizarro macht kein Hehl aus seiner Absicht: er selbst will den Gefangenen töten, Rocco soll ihn rasch in der Zisterne verschwinden lassen. Dann soll ihm der Minister einmal etwas beweisen! Kein Mensch wird ihm mehr etwas anhaben können; denn Rocco wird schweigen, um nicht als Mitschuldiger zu erscheinen. Musikalisch ist der Kontrast zu beachten, wie das „in den Kerker schleichen“ mit wahrhaft raubtierhafter Blutgier, dagegen der „Stoß“, der den Feind ewig verstummen macht, mit entsetzlich kalter Entschlossenheit wiedergegeben ist. Wir hören es hieraus, was Pizarro für ein Dämon ist: wehe jedem, der in seine Gewalt gerät! Schließlich müssen wir es noch in den Kauf nehmen, daß Rocco sein Gewissen zu beruhigen sucht, indem er sich und uns weismachen will, den schon so lang schmachtenden Gefangenen umzubringen, heiße nur seine Qualen abkürzen. „Ihn töten heißt ihn retten“ — das ist auch ein Trugschluß. Aber der Alte kann sich nicht anders helfen: gehorchen muß er, und wenigstens das Allerärgste bleibt ihm erspart, selbst zum Mörder zu werden. Die Verantwortung trägt sein Herr; so fügt er sich in das Unabänderliche.

Während dieses halblaut geführten Zwiegespräches hat sich Leonore mehrmals spähend gezeigt; es ist ihr aber nicht gelungen, etwas davon zu verstehen. Nur so viel sagt ihr das Herz, daß es sich um etwas Böses handeln muß. Und in dieser wiederum quälenden Ungewißheit beginnt sie ihre große Arie. Das ist ein Stück, das man sehr oft in der von

mir verworfenen Auffassung, gesanglich wie darstellerisch ins äußerlich Heroische gewendet, daher geradezu theatralisch vorgeführt bekommt. Hier muß es sich entscheiden, was die Leonore sein soll und was nicht; dazu muß diese ihre Soloszene dienen. Ihr erstes Wort ist eine Frage. Sie weiß wirklich nicht, was der Abscheuliche vorhat. Man macht eine Drohung daraus; man läßt die Leonore auf die Bühne stürzen wie eine Furie und in großer Pose dastehen wie eine Rachegöttin. Nein, sie hält nicht Gericht; die Sechzehntel des Streichorchesters bedeuten etwas anderes. Sie ist erregt darüber, daß hier irgendein verbrecherischer Anschlag sich vorbereitet, den sie nicht durchschauen, geschweige denn vereiteln kann. Ganz richtig nennt sie Pizarro, den Mitleidlosen, einen Tiger, zu dem der Ruf der Menschheit — wir würden sagen: der Menschlichkeit — nicht zu dringen vermag. Unbewußt, ahnungsvoll erkennt sie ihren Todfeind. Dürfte sie ihrem Instinkt folgen, sie würde ihm nacheilen und sich an seine Fersen heften. Scheinbar wäre es ja auch geraten, ihn nicht mehr aus den Augen zu lassen. Und doch: was wäre damit bezweckt? Sein Argwohn würde erregt; sie würde sich selbst alles verderben. Höchstwahrscheinlich würde sie sich verraten und dadurch ihm ausliefern. Nein, die Leidenschaftlichkeit darf nicht siegen; gerade jetzt muß sie sich bezwingen. Das alles sagt sie sich natürlich nicht in so nüchterner, verstandesmäßiger Berechnung, nicht in so geordneter Überlegung, wie ich es hier auseinandersetzen muß. Ihr Gefühl sagt es ihr; durch Hoffen und Harren ist es darauf geschult. Das ist ihre Größe, daß sie auch diese Probe besteht. Woher holt sie sich Kraft dazu? Der goldene Farbenbogen der Erinnerung leuchtet ihr auf dunklen Wolken; das verlorene Liebesglück gilt es zurückzugewinnen, den geliebten Mann zu retten und zu befreien. Der Gedanke daran genügt, um sie über die eigene Erregung siegen zu lassen, und neu besänftigt wallt ihr Blut. Ich kann nicht verstehen, wie man das mit dem von mir als falsch erkannten unweiblichen Heroismus vereinigen will; da muß es doch als ganz unbegreifliche Anwandlung, als ganz unmotivierte Schwäche erscheinen. Will sie rächen und strafen, also energisch handeln, was hat sie dann zu träumen und zu schwärmen von alten Zeiten? Überhaupt, was braucht sie sich dann zu beruhigen? Das hat doch nur einen Sinn, wenn sie eben nicht handeln darf, sondern ausharren muß, wenn es eine Versuchung zu überwinden gibt. Und nur so ist auch die Arie selbst in ihrer wahren Bedeutung zu fassen.

Das Horn, das wir schon kennen als Beethovens Seeleninstrument, setzt unsagbar ergreifend ein; und in herrlicher Melodie, schlicht, aber innig, wie es kaum eine zweite gibt, singt Leonore ihre Bitte an die Hoffnung, den letzten Stern der Müden nicht erbleichen zu lassen. Kann es etwas Rührenderes geben, zugleich aber auch etwas Deutlicheres im Ausdruck? Sie fühlt, daß die Entscheidung naht, äußerlich und vor allem innerlich. Mag Pizarro vorhaben, was er will, es ist ihr ein drohender Hinweis auf den Abgrund, an dem sie steht; grausam hell ist ihre Lage beleuchtet. Sie leugnet es nicht, daß sie müde ist; und es ist wahrhaftig kein Wunder. Und sie täuscht sich nicht darüber, daß nur noch ein letzter Hoffnungsschimmer sie aufrecht hält. Den darf sie nicht verlieren; sie darf nicht zusammenbrechen. Sei das Ziel noch so fern, die Liebe muß es erreichen; es darf nicht mißglücken, Florestan darf nicht verloren sein. Und sie wird's erreichen; sie wird's, koste es, was

es wolle. Zu diesem Glauben ringt sie sich aufs neue empor; sie zwingt sich selbst dazu, ihn neu in ihrem Innern zu beleben. Und wie hat Beethoven das gestaltet! „Ja, ja, ja" läßt er sie wiederholen; und dieses kleine, von ihm selbst eingesetzte Wörtchen sagt uns schon alles. Auf das Wort „erreichen" aber schreibt er die gefürchtete große Gesangstelle hinauf bis ins hohe h und durch zwei Oktaven hinunter ins tiefe. Da haben wir einen von den Fällen unerhörter Zumutung an die Stimme; sehr selten gelingt es, ihr zu entsprechen. Merkwürdigerweise gerade dann am wenigsten, wenn die von mir angefochtene Auffassung vorherrscht. Je effektvoller die ganze Stelle herausgearbeitet wird, desto sicherer versagt die Wirkung. Meistens haben wir den Eindruck, daß die Sängerin ängstlich darauf lossteuert; das ist uns ebenso peinlich wie ihr, und mit ihr sind wir froh, wenn es vorüber und leidlich abgelaufen ist. Soll sich da gar nichts bessern lassen? Es gibt nur ein Heilmittel: auf alle Virtuosität verzichten und von innen heraus, mit vertieftem seelischen Ausdruck, zaglos gestalten. Dann wird es auch technisch gelingen. Und im zweiten Teil des Adagio tönt dann Beruhigung, wiedergewonnenes Selbstvertrauen, neubelebte Hoffnung. Die im Baß auf- und absteigende Bewegung empfinden wir wie das Entgegenschreiten dem ersehnten Ziel; in breitem Gesange wiederholt die Singstimme: „sie wird's erreichen". Und nun folgt das Allegro con brio, das den Sieg der Liebe und Treue voraus verkündigt. Wieder sind es die Hörner, die dazu Fanfaren blasen. Scheinbar muß die Sängerin dann loslegen, wie man es zu nennen pflegt; denn es geht mit großer Energie vorwärts und zuletzt in stürmendem Laufe zur Kadenz ins hohe h hinauf. Allein der wundervolle Mittelsatz in G-dur „O du, für den ich alles trug" ist so innig und so innerlich gehalten, daß er eine virtuose Behandlung für das ganze Allegro verbietet. Nicht die siegesgewisse „Heroine" triumphiert, sondern die „edle Frau" ersingt sich neuen Mut zum letzten entscheidenden Anlauf. Der Vortrag darf auch hier durchaus nicht das geringste Gepräge von Äußerlichkeit tragen; sonst ist er falsch. Die Arie ist nicht dazu da, um Hervorruf zu erzielen, und soll uns auch nicht glauben machen, Leonore sei so stark und ihrer Sache sicher, daß uns nun um sie gar nicht mehr bang zu sein brauche. Sie soll uns vielmehr, wenn sie richtig vorbereitet und durchgeführt wird, ihre Seelengröße empfinden lassen, die gerade jetzt ihren Adel bewährt und in Selbstbeherrschung und Selbstverleugnung alles zusammenfaßt, Liebe, Glaube und Hoffnung.

Das Finale bringt eine Überraschung. Leonore dringt bittend in Rocco, den Gefangenen einen Spaziergang im Garten der Festung zu gestatten, und weiß es geschickt so zu wenden, daß er selbst den Zorn des Gouverneurs nicht scheut. Warum tut sie das? was will sie damit? An vielen Theatern ist es üblich, daß, wenn die Gefangenen auf der Szene erscheinen, Leonore sie eifrig spähend absucht, ob etwa Florestan unter ihnen sei. Ich halte diese Motivierung, die auf den ersten Blick etwas Bestechendes hat, doch für verkehrt. Rocco hat „die leichteren Gefängnisse" öffnen lassen; daß ihr Gatte in diesen nicht zu finden ist, weiß sie ganz genau. Ihre Gedanken können nur auf den einen Gefangenen gerichtet sein, drunten im allertiefsten Gewölbe, in schwerster Haft. Und den bekommt sie nicht zu sehen! Der Chor der

Gefangenen ist musikalisch so herrlich, daß wir ihn um alles nicht missen möchten; aber dramatisch ist er nicht. Leonorens Beweggründe sind meiner Überzeugung nach in ihrem Edelmut zu suchen, von dem in der Kerkerszene des zweiten Aktes die Rede sein wird. Wohl aber erfährt sie nun in dem Duett mit Rocco etwas ganz außerordentlich Wichtiges: Pizarro genehmigt ihre, das heißt eben des vermeintlichen Fidelio Verheiratung mit Marzelline und erlaubt Rocco, sie zu seiner Hilfe zu verwenden, wie er will: noch heute wird er sie in den geheimen Kerker mitnehmen. „Noch heute" ruft sie jubelnd aus; sie kann's ja kaum glauben, daß es wirklich wahr werden soll; in diesem Augenblick empfindet sie es als Glück und Wonne, endlich die Bahn frei zu sehen. Aber wie sie nun weiter hört, daß der einsame Gefangene, wenn es ihnen nicht gelingt, ihn zu befreien, in kürzester Frist begraben sein muß, da fährt sie zurück: er ist noch nicht tot — muß er erst getötet werden? soll es ihr zugemutet werden, dazu mitzuwirken? Wenn der Alte antwortet: „Zum Morde dingt sich Rocco nicht", so möchten wir ihn doch bitten, damit lieber nicht großzutun; auch hier wiederholt er den Sophismus: „Im Grabe wird ihm besser sein". Leonore aber erschauert bei dem fürchterlichen Gedanken, vielleicht das Grab des Gatten graben zu müssen — in der Tat kaum auszudenken vor Entsetzen. Nur mit äußerster Anstrengung kann sie zu Rocco sagen: „Ich folge dir bis in den Tod"; ja wahrhaftig, das ist ein Todesgang, den sie nun antreten soll. Und gleich darauf, da er bemerkt, wie sie von Grauen gepackt ist, entschuldigt sie sich rührend und ergreifend: „Ich bin es nur noch nicht gewohnt!" Als wenn es ein Wunder wäre, daß es sie zu erdrücken droht, als wenn je einem liebenden Weib eine derartige Prüfung auferlegt worden wäre! Nein, darauf konnte sie nicht gefaßt sein, auch durch alles vorhergegangene Harren und Bangen nicht. Das ist zuviel. „O welch ein Schmerz" weint sie auf; und Rocco will sie lieber verschonen und die schwere Arbeit allein verrichten. Aber schon ist die Anwandlung von Schwäche überwunden: „Ich muß den Armen seh'n, und müßt' ich selbst zugrunde geh'n." Ja, es geht an ihr Leben, schon jetzt, nicht erst vor Pizarros Dolch. Zu beachten sind die wenigen Takte espressivo im Orchester: Leonore bittet, ohne Worte, mit Blick und Gebärde so unwiderstehlich, daß Rocco ihr ebenfalls stumm Gewährung nickt.

Und so könnten sie sich nun zusammen auf den Weg machen. Aber Pizarro tritt heftig dazwischen und fordert Rechenschaft von Rocco für dessen Eigenmächtigkeit. Der Alte ist nicht lang verlegen: er beruft sich auf den schönen Frühlingstag und auf des Königs Namensfest; so gelingt es ihm, nicht ohne Humor, den Gouverneur zu entwaffnen. Alles ist musikalisch überaus lebendig, prächtig die knappe Tonmalerei. Nun müssen die Gefangenen sich wieder einschließen lassen; ein großes Ensemble beschließt den Akt. Nur mit Mühe bewahrt Leonore ihre Fassung, da sie den Abscheulichen vor sich sieht, dessen teuflischen Plan sie nun kennt: „Angst rinnt durch meine Glieder; ereilt den Frevler kein Gericht?" Also auch hier betont der Text ihre Angst; sie könnte gar nicht ehrlicher sein. Daß man sie schließlich, wenn alle übrigen Personen die Szene verlassen haben, mit Rocco dem Gefängnis zuschreiten

sieht, ist zwar nicht vorgeschrieben, aber zur Tradition geworden und als solche annehmbar.

Der zweite Akt hat einen kolossalen Orchestersatz als Einleitung. Das Motiv in f-moll spannt unsere Erwartung auf höchste Tragik; unheimlich droht das a-es der Pauke, wie ein Angstschrei ir Todesangst klingt es über dem verminderten Septimakkord, und eine unbeschreiblich schöne Des-dur-Melodie bringt Trost und Lichtblick. Da haben wir den dramatischen Symphoniker und begreifen nun den früher behaupteten Zusammenhang. So bereitet er uns darauf vor, ein außerordentliches Schicksal sich entscheiden zu sehen; damit macht der Tonpoet wieder gut, was der Wortdichter versäumt. Wenn wir nun den armen Florestan in Ketten sehen und singen hören, so haben wir nicht nur Mitleid mit dem Opfer Pizarros; Beethovens Töne haben uns überzeugt, daß er ein Held ist. Er murrt nicht gegen Gottes unbegreiflichen und unerforschlichen Ratschluß; „Das Maß der Leiden steht bei ihm", sagt er in einem großen, ebenso schwierigen als ausdrucksvollen Adagio. Seine demütige Unterwerfung unter den Willen des Allmächtigen ist keine Schwäche. Textlich besteht die Gefahr, ihn rein passiv zu nehmen; es ist ja nicht dramatisch, daß er nur leidet und von Leonore gerettet wird. Erst die Musik verleiht ihm positive heroische Bedeutung: auch er ist eine Idealgestalt, ein Märtyrer seines Ideals. „Wahrheit wagt' ich kühn zu sagen, und die Ketten sind mein Lohn", das ist eine knappe Andeutung. Aber Beethoven vervollständigt sie und verleiht seinem Florestan Seelengröße. Das ist nur dem gesungenen Drama möglich, dem gesprochenen niemals. Es scheint mir viel zu wenig anerkannt zu sein, wie beweisend der musikalische Ausdruck darin ist. So wie der Mann singt, so glauben wir, daß er empfindet; so wie wir ihn hören, glauben wir, daß er ist. Darum muß der Florestan von einem Heldentenor gesungen werden, so großartig wie möglich. Unglaublicherweise wird immer wieder behauptet, ein zu Tode Erschöpfter, ein Sterbender könne und dürfe nicht mehr so laut und energisch singen. Dabei wird vollständig vergessen, daß sein Singen Empfindungsausdruck ist, daß man ihm also damit zugleich das kräftige Empfinden abspricht. Er ist aber innerlich nicht gebrochen; er ist bereit, mit dem Tode die Treue zu besiegeln; er ist der Sieger! Wir werden das gleich nachher deutlich vernehmen. Ich halte es nicht einmal für angebracht, daß der Darsteller sich zur Jammergestalt mache; er braucht sich nicht übertrieben zu schminken, und die ganze Maske darf nicht widerwärtig sein. Man will so weit gehen und fordern, daß er nicht nur gräßlich bleich und abgehärmt aussehe, sondern auch elend abgemagert, überhaupt kaum fähig, sich auf den Beinen zu halten. Das wäre übel angebrachter Realismus. Nicht die äußere Erscheinung ist entscheidend, sondern — recht verstanden — die innere. Gewiß muß die äußere mitleiderregend sein, die innere aber muß darüber hervorleuchten als das Bild eines ganzen Mannes, nicht eines erbarmenswerten Menschen. Wundervoll ist dann seine Vision von der Erlösung durch einen Engel, der seiner Gattin Leonore gleicht und ihm die Freiheit bringt. Dieses poco Allegro stellt wieder bedeutende Anforderungen an den Sänger: er muß den Ton der Ekstase treffen. Es muß uns ganz wunderbar berühren, daß er gerade jetzt davon phantasiert; er ahnt ja nicht, daß sie ihm nahe ist. Solche Empfindungsbeziehung ist hochpoetisch und

echt dramatisch zugleich. Natürlich kann er nur den Tod meinen, der ihn „zur Freiheit ins himmlische Reich“ führt; andere Erlösung kann er nicht erhoffen. Es überwältigt ihn; aus der verzehrenden Erregung sinkt er in körperliche und seelische Ermattung und bricht auf sein hartes Lager zusammen.

So finden ihn Rocco und Leonore, die mit brennender Laterne herabsteigen. Ihrem Duett geht ein Melodram voraus; wir werden später, bei Besprechung des „Egmont“, darauf zurückkommen. Leonore, zitternd vor Angst und Unruhe, sucht den Gefangenen zu erkennen; er liegt aber so, und es ist so dunkel, daß sie seine Gesichtszüge nicht unterscheiden kann. Rocco, der ja nicht ahnt, was in ihr vorgeht, meint nur, sie friere und fürchte sich; sie aber, kaum ihrer mächtig, bekennt sich und uns ihre Seelenqual: „Gott steh' mir bei, wenn er es ist.“ Und sie gehen an die befohlene Arbeit und beginnen zu graben. Schauerlich tönt das a-moll-Motiv der Bässe und des Kontrafagotts; hier haben wir ein Musterbeispiel von Tonmalerei: sowohl das Graben selbst als auch Leonorens Empfindung sind im musikalischen Ausdruck enthalten. Der Darstellerin erwächst die schwierige Aufgabe, wirklich mit Hand anzulegen, dazwischen aber so oft als möglich nach dem Gefangenen zu spähen. Sie darf nicht, wie es so oft geschieht, das Arbeiten nur schwach markieren oder ganz unterlassen; die körperliche Anstrengung und die innere Erregung müssen notwendig beide zusammen eindrucksvoll dargestellt werden. Und hier singt sie nun eine außerordentlich wichtige Stelle: „Wer du auch seist, ich will dich retten; bei Gott, du sollst kein Opfer sein!“ Also auch wenn es nicht ihr Florestan ist, sie muß ihn doch befreien. Sie ist eben keine Egoistin in ihrer Liebe; nicht nur eheliche Liebe und Treue, sondern edelste, reinste Menschenliebe wird durch sie verherrlicht. Allen Gefangenen hat sie die Wohltat verschafft, einmal wieder freie Luft und Sonnenschein zu genießen; und dieser Ärmste erregt ihr Mitleid in so hohem Grade, daß sie daraus neue Kraft und Fassung gewinnt. Das war nun erst recht Beethovens Ideal; er läßt sie hier wie in heiligem Entschluß auflodern. Nicht von äußerlicher Heldenhaftigkeit, aber von höchster innerlicher Begeisterung getragen, weiht sie sich dem Rettungswerk. Wir dürfen den „Fidelio“ den Edelmutsopern zuzählen, wie Glucks „Iphigenie auf Tauris“ und Cherubinis „Wasserträger“, dessen Text Beethoven sehr bezeichnenderweise den Preis erteilte. Nicht immer vermögen wir zu folgen, wenn die Bühne von Edelmut trieft; wir sind gegen jedes idealisierende Übermaß empfindlich und mißtrauisch. Aber für Leonorens Charakter ist dieser Zug wertvoll: er verklärt die Gattenliebe, indem er sie auf allgemeine Menschenliebe gründet; das ist ihre ideale Größe.

Plötzlich erwacht der Gefangene aus seiner Ohnmacht und stellt Fragen an Rocco. Und Leonore darf nicht zu ihm hin, sie muß weiterarbeiten, sie muß sich bezwingen, solange sie kann. „Was in mir vorgeht, ist unaussprechlich!“ wir wollen gar nicht versuchen, es in Worte zu fassen. Seine Stimme erschüttert sie; aber noch hat sie nicht Gewißheit. Das ist fein beobachtet; sicherlich ist gerade der Stimmklang durch das zweijährige Martyrium am meisten beeinträchtigt. Aber nun wendet er das Gesicht; sie erkennt ihn: „Großer Gott, er ist's!“ und bewußtlos fällt sie an den Rand der Grube. So aufrichtig ist der

Dichter; er läßt sie wirklich erliegen. Ihre Seele ist stärker als der Körper; dieser Augenblick ist zu entsetzlich. Zum Glück ist Rocco so beschäftigt, daß er es gar nicht bemerkt. Und was bringt nun Leonore wieder zu sich? Florestan fragt, wer Gouverneur des Gefängnisses sei; Rocco nennt ihm Don Pizarro. Dieser verhaßte Name ihres Todfeindes weckt sie aus der Ohnmacht; das ist poetisch und dramatisch gleich schön und richtig. Aber sie erwacht nur, um nun den Kelch bis auf die Neige zu leeren. Mit brechender Stimme bittet der Gefangene um einen Schluck zu trinken, um einen Bissen zu essen. Und sie bringt ihm den Weinkrug und reicht ihm selbst ein Stückchen Brot. Rocco ist ganz erstaunt, daß der junge Bursche, den es doch persönlich gar nichts angeht, in so tiefer Bewegung ist: „Es ist wahr — der Mensch hat eine so rührende Stimme" — „Jawohl, sie dringt in die Tiefe des Herzens" — wir bedauern, daß diese schlichten und doch so ergreifenden Sätze gesprochen, nicht gesungen werden. In dem folgenden Terzett bedeutet es den Höhepunkt, wenn Leonore ihrem Gatten das Brot reicht — „Da nimm das Brot, du armer Mann" — und er dankbar ihre Hand ergreift und an sich drückt. Und noch immer darf sie sich nicht zu erkennen geben, noch immer muß sie Selbstverleugnung üben, die Prüfung ihrer Standhaftigkeit nimmt kein Ende. „O mehr, als ich ertragen kann" singt sie in gesteigertem Ausdruck; und atemlos verfolgen wir die Szene. Sie wird doch jetzt nicht die Selbstbeherrschung verlieren; nachdem sie so lange ausgeharrt hat, wird sie sich doch jetzt nicht noch verraten! Die Entscheidung ist da. Nach einer unbeschreiblich wirkungsvollen, kurzen, aber unheimlich bangen Pause gibt Rocco mit einer Pfeife das Zeichen für Pizarro, daß alles bereit ist. Schrill und schneidend geht es uns durch Mark und Bein. Und nun achten wir wohl darauf, was Leonore tut. Ein Stoßgebet gen Himmel: „O Gott, gib mir Mut und Stärke" — wohl muß sie sich's jetzt noch einmal erflehen; denn jetzt gilt es. Und nun zu Florestan gewendet, gewaltsam ihre Erregung meisternd, da doch ihr ganzes Herz sie zu ihm hinreißt: „Vergiß nicht, daß überall eine Vorsehung herrscht! ja, ja, es gibt eine Vorsehung!" Müssen wir erst noch ausdrücklich erklären, daß sie hier ihr inneres Heldentum glorreich bewährt? Nicht wahr, wenn sie sich jetzt dazu hinreißen läßt, sich dem Gatten zu erkennen zu geben, dann wird es sie beide überwältigen; dann wird sie dem Pizarro gegenüber ohnmächtig sein. Soll es irgend möglich werden, Florestan zu retten, so ist das nur denkbar, wenn sie auch noch den letzten, schwersten Sieg über sich selbst gewinnt und auch jetzt noch dem übermächtigen Herzensdrange wehrt. Mag es mancher schon erfahren haben, was es heißt, in kritischer Situation ruhig Blut bewahren; hier befinden wir uns an der Grenze des Menschenmöglichen. Und nun die Hauptsache: nicht aus eigener Kraft bleibt Leonore Herrin ihrer selbst, und nicht auf eigene Kraft vertraut sie für den Sieg. Schon in dem F-dur-Terzett hat sie gesungen: „Ich hab' auf Gott und Recht Vertrauen". Das ist nicht etwa nur theoretischer Optimismus, sondern Herzensreligion. Sie glaubt an die göttliche Vorsehung. Damit nennt sie die übermenschliche Macht mit Namen, von der wir behauptet haben, daß sie entscheidend in das Drama eingreift. Es ist ganz persönliche, es ist innerste Überzeugung: die Vorsehung muß über dem Menschenschicksal walten; sie kann und wird die Unschuld nicht zugrunde gehen lassen.

Das war auch Beethovens Glaube; wir werden uns daran erinnern, wenn wir später von seiner Religion zu sprechen haben. Darin gipfelt sein und seiner Leonore Idealismus: er steht unter dem allmächtigen Schutz der göttlichen Vorsehung. So wird hier innerlich, wie in der großen Szene des Pizarro äußerlich, das Eingreifen der Vorsehung, das rettende Trompetensignal motiviert und vorbereitet. Nunmehr ist Leonore Herrin der Situation; wie es sich wenden wird, können wir noch nicht wissen; aber daß es sich für sie zum Guten wenden muß, das glauben, ja das erwarten und fordern wir bestimmt.

Pizarro betritt den Kerker, und es erfolgt ein hochdramatischer Zusammenstoß. Brutal läßt er die Maske fallen und steht vor Florestan „als Rächer". Aber überraschend großartig richtet sich der Gefangene auf und erwidert: „Ein Mörder steht vor mir!" Er reißt ihm die Larve weg: Rache ist ein viel zu edler Ausdruck, es ist gemeiner Mord. Angesichts des sicheren Todes duldet er keine Lüge; noch mit dem letzten Atemzug gibt er der Wahrheit die Ehre. Seltsam, wie die innere Hoheit triumphiert: der wehrlos Gekettete ist Richter und Sieger; wie vernichtet steht der Verbrecher vor ihm da. Aber freilich, den ficht es nicht an; er trägt kein Bedenken, zum Mörder zu werden, und dringt mit gezücktem Dolch auf den verhaßten Gegner ein. Ruhig erwartet Florestan den Todesstoß; er kann und will sich nicht zur Wehre setzen. Da geschieht etwas Unglaubliches: Fidelio, der junge Gehilfe Roccos, stürzt mit durchdringendem Schrei dazwischen, deckt Florestan mit seinem Leib und ruft: „Töt' erst sein Weib!" Pizarro will ihn wegschleudern; er will beide umbringen; Leonore zieht die kleine Pistole hervor und richtet sie auf den Wütenden — da endlich, auf dem Gipfel atemloser Spannung, ertönt das Trompetensignal. Die Stimme der Vorsehung spricht; Leonore hat es ermöglicht und erzwungen durch ihren Heldenmut; nun sind sie gerettet. Zwischen dem zweimaligen Erklingen des Signals steht eine ganz wunderbare Instrumentalmelodie in B-dur, nur acht Takte, aber von unbeschreiblicher Wirkung. Der Schluß des Quartetts wird leider meistens durch überhetztes Tempo verdorben, damit läßt sich keine Steigerung erzielen. Und wenn dann Pizarro in ohnmächtiger Wut den Kerker verläßt, ist es leider üblich, daß Leonore ihn mit der Pistole verfolgt, bis er über die Treppe verschwindet. Das ist falsch und unschön, es entspringt auch wieder der veräußerlichenden heroischen Auffassung. Mit dem Trompetensignal ist alles entschieden; im Text steht nichts von alledem, was die Regie hier hinzuzufügen pflegt. Die Szene füllt sich rasch mit Dienern und Soldaten; der Herr Gouverneur wird mit Fackeln abgeholt; sein Spiel ist verloren. Rocco faßt die Hände der beiden Gatten, drückt sie an seine Brust und weist gen Himmel; das macht sich ganz gut, nur hüte er sich vor Aufdringlichkeit dabei. Leonore und Florestan wissen nichts von der Ankunft des Ministers; sie empfinden nur, daß Pizzaros Macht gebrochen ist. Und endlich bleiben sie allein; was werden sie sich zu sagen haben?

Wenn Leonore den Pizarro nicht mit der Pistole verfolgt, so braucht sie auch nicht mit dem durch die Schröder-Devrient berühmt gewordenen Schrei zusammenzubrechen. Sondern sie bleibt, wie es ganz richtig und natürlich vom Dichter angegeben ist, an Florestan geklammert. Sie hat ihn ja wiedergefunden, um ihn nie wieder, nicht lebend und nicht

sterbend, von sich zu lassen. Es gibt überhaupt für sie sonst gar nichts mehr auf der Welt; das muß deutlich zum Ausdruck kommen. Ja noch mehr: von dem Augenblick an, da sie „an seinem Halse hängt“, stützt und trägt er sie, der rechte Ehemann das rechte Eheweib. Schon hier ist ihre Rolle als Fidelio zu Ende; sie hat sich als Leonore bekannt, auf Leben und Tod. Nur mehr äußerlich steckt sie in Männerkleidern: innerlich darf sie wieder sie selbst sein. Das ist außerordentlich wichtig für die ganze von mir vertretene Auffassung. Schwer genug ist's ihr geworden, die Maske zu tragen; auch für sie war es eine Erlösung, sie abzuwerfen. Sie hat geduldet, sie hat standgehalten, sie hat sich bezwungen bis aufs äußerste; eben weil sie keine „Heroine“ ist, sondern ein echtes Weib, eben darum war das alles heldenhaft. Jetzt empfängt sie den Lohn: sie hat ihren Florestan wieder, sie schmiegt sich an ihn, sie ruht an seiner Brust; schützend umfängt sie sein Arm. Der eben noch Verlorene, Todgeweihte, dessen Rettung sie ermöglicht hat, ist nun wieder ihr Hort, ihr Schirmherr; weit entfernt, den Vorrang ihrer Tat zu behaupten, hat sie gar keinen Sinn für ihre eigene Leistung, vor lauter Dank und Glücksgefühl.

„O meine Leonore, was hast du für mich getan! was hast du meinetwegen erduldet!“ das sind Florestans erste Worte. Der zweite Satz ist der wichtigere; der erste wird mit Leonorens Antwort darauf vielfach gestrichen. Es ist kaum anzunehmen, daß Florestan jetzt gleich einen erklärenden Bericht fordert; dazu haben beide jetzt weder Ruhe noch Stimmung; später wird Leonore erzählen. Jetzt beherrscht nur eines ihr Denken und Empfinden, das Bewußtsein der Wiedervereinigung; sie singen das berühmte Duett von der „namenlosen Freude“. Es ist oft als leidenschaftlich bezeichnet worden, meiner Meinung nach mit Unrecht. Die Musik ist hinreißend, überströmend, oder wie man es nennen will, aber nicht leidenschaftlich, wenn dieses Wort einen richtigen Sinn haben soll. In seiner Eigenart verstanden, ist das Duett ganz einzig. Es kümmert uns wenig, zu erfahren, daß Beethoven es aus einer unvollendeten Oper herübernahm, deren Titel wir nicht kennen und deren Text von Schikaneder verfaßt war. Ähnliches hat ja auch Gluck getan mit der wundervollsten Arie seiner Iphigenie. In solchen Fällen entscheidet das Gefühl: wir haben den Eindruck des Originals; und das genügt. Aber eine bedeutungsvolle Stelle in dem Duett muß hervorgehoben werden. Leonore und Florestan entzücken sich daran, sich wieder gegenseitig beim Namen zu nennen. Das ist, möchte man sagen, ganz modern empfunden; Tristan und Isolde, wenn auch in ganz anderm Zusammenhang, tun dasselbe. Aber aus dem Jubel, aus dem fortissimo, geht es ins piano, in die Klage. Leonore singt drei absteigende halbe Töne d-cis-c; und das Orchester, erst auf d, dann auf dis basiert, begleitet in zitternder Bewegung und schmerzlicher Modulation. Das ist Beethoven, der Herzenskündiger; seine Töne sind noch ausdrucksvoller als die Worte des Textes. „Nach unnennbaren Leiden so übergroße Lust“, beide sagen es mit vollem Recht; aber Leonore allein hat die eigentlichen Wehelaute, denn sie hat am unsäglichsten gelitten. Das ist hier so ergreifend betont, daß man gar nicht für möglich halten sollte, es zu verkennen.

Das Finale beginnt mit einem festlich und freudig bewegten, marschartigen Orchestersatz in C-dur und einem Begrüßungschor des Volks

zum Empfang des Ministers, der als Abgesandter des Königs erscheint, um die Schuld zu bestrafen und die Unschuld zu befreien. Wir wollen uns nicht daran stoßen, daß er sehr bündig verfährt und seine Aufgabe löst ohne Besinnen, ohne Untersuchung und Verhör, ohne jede kritische Unterscheidung. Alle Gefangenen werden begnadigt; wir haben keine Zeit zu fragen, ob sie denn wirklich alle unschuldig eingekerkert waren. Viel wichtiger ist es, zu erkennen, daß Beethoven den Minister als Vertreter edelster Menschlichkeit faßt und feiert. Ein Sänger und Darsteller ersten Ranges wäre für die kleine Rolle wünschenswert. Er hat eine Melodie zu singen, aus der, so kurz sie ist, Beethovens Idealismus spricht, der hier eine lebendige Verkörperung fand. Das stimmt genau zum Charakter des „Fidelio" als Edelmutsoper; darum hat es Beethoven so ausdrucksvoll gestaltet. Rocco stellt dem Minister den noch gefesselten Florestan und Leonore vor, die in edelster, echt weiblicher Haltung neben ihrem Mann auftritt. Wenn sie die überweibliche „Heroine" wäre, die sie ganz gewiß nicht ist, dann müßte doch sie es sein, die jetzt in die Mitte der Szene träte, ihren Mann dem Minister zeigte, den Pizarro verklagte und Gerechtigkeit verlangte. Sie brauchte sich ihrer Tat nicht geradezu zu rühmen; aber sie müßte darauf fußen und hier ihr Werk krönen. Nichts von alledem geschieht. Weit entfernt, sich irgendwie vorzudrängen, überläßt sie alles den andern. Natürlich nicht aus blöder Schüchternheit, sondern einfach deshalb, weil sie das Ihrige getan hat; was weiter zu geschehen hat, das bedarf ihrer Mitwirkung nicht mehr. Sie hat es nur ermöglicht; es zu vollziehen und damit Ehre einzulegen verlangt sie nicht. Sie ist überhaupt nicht mit der Außenwelt beschäftigt; sonst würde sie kaum in Männerkleidern öffentlich erscheinen. Für alles das, was um sie herum vorgeht, hat sie kein Auge noch Ohr; das ist hochpoetisch und psychologisch wahr. Beinahe bleibt denn auch ihre Person vollständig im Hintergrunde. Die kleine Marzelline tut gut, ihre Überraschung möglichst diskret zu äußern, wenn Rocco von dem vermeintlichen Fidelio spricht; es ist nicht nötig, daß sie hinläuft und der „gnädigen Frau" die Hand küßt; das kann später geschehen.

Vor allem muß Pizarro unschädlich gemacht werden. Da ist es nun wohl zu betonen, wie Rocco sich aus der auch für ihn nicht so ganz unbedenklichen Situation zieht. Er enthüllt Pizarros Mordplan; und wie dieser wütend ihn als seinen Helfershelfer brandmarken will, fällt er ihm schnell ins Wort, weist auf Leonore und sagt: „mit uns im Bunde" — wenn er mitschuldig ist, dann wäre sie es auch! Der Alte hat Humor; es ist ja doch eine Keckheit, aber eine glückliche. Und nun schmeichelt er dem Minister: „Nur euer Kommen rief ihn fort"; und Beethoven hat das humoristisch verstärkt: fünfmal läßt er es ihn singen, in immer wechselnder Betonung. So versteht der große Dramatiker jeden einzelnen Moment! Rocco hat ja ganz recht; auch diese Stelle bestätigt, was ich von dem Trompetensignal behauptete. Und es gelingt ihm gut, den Minister für sich einzunehmen; schon erhält er den Befehl, dem Florestan seine Ketten abzunehmen, so daß er als sein Befreier erschiene. Da gerade noch zur rechten Zeit besinnt sich Don Fernando; mit ritterlicher Verbeugung lüftet er den Hut und sagt zu Leonore: „Euch, edle Frau, allein, euch ziemt es, ganz ihn zu befrei'n." Das ist ein wunderschöner Einfall; das ist für unsere Auffassung ganz unschätzbar. Edle

Frau — ja, so ist es einzig richtig getroffen, das ist ihr Ehrentitel, schlicht und schön, wie sie selbst, ohne Pose, ohne Phrase, prunklos nach außen, aber ihrem inneren Wert entsprechend. Und nun ist sie am Ziel, nun wird ihr Hoffen erfüllt, ihr Glaube belohnt, ihre Liebe gekrönt: sie nimmt die Schlüssel, löst Florestans Ketten und sinkt in seine Arme. Wieder ist das Wort viel zu arm, um auch nur anzudeuten, was sie empfindet. Sie kann es uns auch selbst nicht sagen. „O Gott, welch ein Augenblick!" das ist alles. Seien wir froh, daß der Dichter nicht versucht hat, ihr mehr in den Mund zu legen; es wäre doch nicht glaubhaft. Aber der Musiker spricht: die Oboen-Melodie sagt es uns, und das wundervolle Sostenuto assai in F-dur läßt es voll ausklingen.

Endlich löst sich die Spannung zum letzten Allegro ma non troppo. Florestan singt seinen Jubelhymnus auf seine Retterin; Leonore weiß auch jetzt nur eines: „Florestan ist wieder mein!" Bis zuletzt das echte, edle Weib, das nur Liebe fühlt und sich keiner andern Tat und Tugend rühmt. Der Schluß, das Presto molto, noch dazu alla breve, gehört zu den Stücken, in denen Beethoven Unmögliches verlangt. Die Gewalt der Empfindung verführt ihn zu Steigerungen, die den Ausdruck zu vernichten drohen, weil sie nicht mehr korrekt gebracht werden können. So wird dann wahnsinnig gehetzt und nur mehr gebellt statt gesungen. Das darf nicht sein; man soll doch nicht froh sein, wenn das atemlose, unerquickliche, unmusikalische Geschrei zu Ende ist. Lieber sollte man das Tempo so weit ermäßigen, daß das herrliche Werk in dithyrambischem Schwung, also großartig und hinreißend ausklingen kann.

So stellt sich der „Fidelio" dar in seiner letzten endgültigen Fassung. Bekanntlich ist es die dritte Bearbeitung, zu der Beethoven sich entschloß, nachdem die ersten zwei ziemlich deutliche Ablehnung erfahren hatten. Er sprach es als Grundsatz aus, man dürfe nicht so göttlich sein wollen, um nicht hie und da etwas an seinen Schöpfungen zu verbessern; man sieht, er ließ sich auch nicht dauernd verstimmen und war nicht unempfänglich für den Rat guter Freunde. Es ist ebenso interessant als lehrreich, die einzelnen Bearbeitungen untereinander zu vergleichen, was hier natürlich nicht geschehen kann. Ihnen verdanken wir, daß wir zu der einzigen Oper Beethovens vier Ouvertüren besitzen. Die selten gespielte zu „Fidelio" in E-dur ist die kürzeste und theatermäßigste; sie wurde zur dritten Bearbeitung geschrieben. Die anderen drei in C-dur heißen „Leonoren"-Ouvertüren. Davon ist die dritte die berühmteste; sie entstand bei der zweiten Bearbeitung, in der die Oper „Leonore" statt „Fidelio" genannt und von drei Akten auf zwei zusammengezogen war. Die zweite wurde bei der ersten Aufführung verwendet, die erste viel später bekannt, deshalb als op. 138 gezählt. Neuerdings kann man diese drei Ouvertüren in Konzerten hören, im Theater fast ausschließlich die dritte, die „große". Sie ist auch unstreitig die be-

deutendste, eines der herrlichsten Orchesterwerke überhaupt. Aber sie erdrückt die Oper beinahe, wenn man sie zu Anfang spielt. Eine Zeitlang verlegte man sie in die Pause zwischen beiden Akten; das geht erst recht nicht. Und sogar darauf verfiel man, sie nach Schluß der Oper aufzuführen, also als Epilog, statt als Prolog. Auf was verfiele man denn nicht in unserer Zeit des Experimentierens? Sie wird immer im Konzertsaal am besten wirken. Denn sie gibt, wie Richard Wagner das vortrefflich auseinandergesetzt hat, die dramatische Idee symphonisch beinahe vollendeter, als die Oper selbst. Jedenfalls ist sie in der Geschichte der Ouvertüre ein Markstein von überragender Größe. Vergleicht man die anderen beiden, so lernt man wiederum erkennen, wie Beethoven arbeitete und formte; wir haben beinahe den Eindruck von Studien, die zuletzt zur Vollendung gedeihen.

So haben wir allen Grund, den „Fidelio“ zu Beethovens Meisterwerken zu zählen; deshalb wurde er auch hier mit so eingehender Ausführlichkeit behandelt. Mehr und mehr hat sich herausgestellt, daß Beethoven damit ein wahres nationales Kleinod geschaffen hat. Denn deutsch ist diese Oper, in ihrer Idee, in ihrem Wesen, wie in ihrem Stil. Es ist das deutsche Singspiel, mit gesprochenem Dialog, nicht die italienische Oper mit Rezitativen. Nur die Franzosen haben etwas Vergleichbares, in der Gattung von Opern, wie z. B. der heute noch geschätzte „Josef“ von Méhul sie vertritt. Das ist der Boden, auf dem dann die Weber, Marschner, Lortzing fortbauten, bis Richard Wagner kam und das deutsche Musikdrama vollendete. Äußerlich ist Beethoven in dem von Mozart gewonnenen Rahmen verblieben; aber noch mehr als dieser hat er sich von dem Bann der italienischen Oper freigemacht; und wie in seiner Instrumentalmusik, so war er auch hier derjenige, der wahrhaft großen, geradezu erhabenen Ausdruck mit innigster, innerlichster Beseelung des Gesanges zu verbinden wußte. Mißliche äußere Umstände haben die Vollendung irgendeiner anderen Oper verhindert; auch seine zunehmende Taubheit war dafür verhängnisvoll. Es ist eine müßige Frage, welchen Fortschritt er noch ermöglicht hätte, wenn es ihm etwa beschieden gewesen wäre, den „Faust“ zu komponieren. Wir wenden uns zu dem einzigen Werke, das außer dem „Fidelio“ für die Bühne von Bedeutung ist, zum „Egmont“.

Beethovens Verehrung für Goethe ist bekannt. Persönlich konn-

ten sie sich zwar nicht verstehen; und Goethe konnte Beethovens Größe kaum ahnen, weil er musikalisch zu wenig Grundlagen dafür hatte und seine Musik viel zu spät kennen lernte. Aber unmusikalisch schlechthin ist Goethe nicht zu nennen, speziell für dramatische Musik hat er Sinn gehabt und die Oper künstlerisch hochgehalten. Im „Egmont“ verlangt er geradezu die Mitwirkung des Orchesters. Beethoven komponierte Ouvertüre und Zwischenaktmusik; das war allgemein üblich. Es ist noch gar nicht lang her, daß man sie abgeschafft und das gesprochene Schauspiel reinlich von der Oper geschieden hat, wie das gereifte Stilgefühl es fordert. Wir wollen Musik nur dann haben, wenn sie im ganzen Drama herrschender Ausdruck ist, nicht auch als Schmuck mitten in das gesprochene hinein. Denn wir wollen Poesie und Musik nur im Gesang vereinigt hören; und nur zu diesem gesellt sich das Orchester. Unbeschadet ihres Wertes lehnen wir also die Musik zum Schauspiel grundsätzlich ab. Im „Egmont“ erregt nun dreierlei unser besonderes kritisches Interesse. Zunächst die zwei Lieder Klärchens. Das erste in f-moll „Die Trommel gerühret“ ist frisch und lebendig, auch sehr charakteristisch instrumentiert. Das zweite in A-dur „Freudvoll und leidvoll“ beweist bei aller Ausdrucksgewalt, daß Beethoven kein Lyriker war; als Lied ist das von Schubert entschieden vorzuziehen. Das ist auch der Grund, warum ich Beethovens Lieder übergehe; er war so wenig wie Mozart berufen, uns das deutsche Lied zu schenken. Es sind mehr ariose Gesänge als wirkliche Lieder. Hier im „Egmont“ zeigt sich nun als Folge der stilistischen Nichtberechtigung die Schwierigkeit, die Gesänge Klärchens zum Vortrag zu bringen. Die Schauspielerin kann sie nicht singen; eine Sängerin kann nicht dafür eintreten. Es wäre ja auch Schuberts „Gretchen am Spinnrad“ in einer Aufführung des „Faust“ nicht zu verwerten. Stilistisch das Richtigste wäre es, wenn Klärchen die beiden Lieder ohne jede Begleitung für sich sänge, nach einer möglichst einfachen Liedweise, wie eben eine Dilettantin es macht. Man hilft sich damit, daß man sie den Text sprechen läßt, und dabei verfällt sie natürlich ins Deklamieren. Das ist das Schicksal von solchen Einlagen! Übrigens will Goethe das erste Liedchen sogar von Klärchen und Brakenburg zusammen, also zweistimmig, gesungen haben. Er denkt sich's offenbar ganz volksliedmäßig, nicht entfernt so kunstvoll, wie Beethoven es ge-

jetzt hat. So werden diese beiden Gesänge wohl nur im Konzert zur Geltung kommen.

Ein wunderschönes Stück ist das Larghetto in d-moll, das nach Goethes Vorschrift Klärchens Tod bezeichnet. Der Dichter hat da ganz bestimmt ein Programm gegeben, und die Musik kann es erfüllen, weil die vorhergehende Szene gar keinen Zweifel übrig läßt. Das Orchester hat uns nicht mitzuteilen, daß Klärchen stirbt, sondern es ersetzt die gegenständliche Schilderung durch Empfindungsausdruck. Und wie die flackernde Lampe erlischt, so ersterben auch die Töne. Ich meine, das ist echt musikalisch; das legt uns sogar den Wunsch nahe, wir möchten eine ganze Klärchen-Oper haben. Ob der „Egmont" nicht überhaupt ein Opernstoff gewesen wäre? Das scheint ein ganz verwegener Gedanke; manchen mag er eine Lästerung dünken. Und doch hat schon Schiller die letzte Szene opernhaft gescholten in der berühmten Rezension, die nur er zu schreiben sich erlauben durfte. Das ist das Melodram, das Goethe für den schlummernden Egmont vorschreibt. Er sieht im Traum die Freiheit in Klärchens Gestalt, die ihm den Kranz reicht. Er erwacht, die spanische Wache erscheint, ihn zur Hinrichtung zu führen; die Musik schließt mit einer Siegessymphonie das Stück. Das bedeutet im Schauspiel eine stilistische Entgleisung. Das Melodram ist und bleibt künstlerisch unbefriedigend; es ist eine Zwittergattung. Auch die melodramatische Szene im „Fidelio" macht davon keine Ausnahme. Wir wollen nicht gesprochen und dazu oder dazwischenhinein musiziert haben. Wir ertragen es im Singspiel noch eher, weil da ohnedies der Dialog die Musikstücke unterbricht. Ich weiß wohl, daß man immer wieder versucht hat, das Melodram als eigene Stilgattung zu befestigen; es ist niemals auf die Dauer geglückt, obwohl selbst ein Mozart sich vorübergehend darüber täuschen konnte. Im Schauspiel kann es schon gar keinen Platz finden; eine Szene, wie die letzte im „Egmont", paßt in ein gesprochenes Drama überhaupt nicht hinein. Wo ein Schauspiel Musik zu gestatten oder gar zu fordern scheint, da stehen wir stilistisch an der Scheidelinie zur Oper. Wenn Egmont sänge, statt zu sprechen, dann hätten wir ein musikalisches Drama, wie ich es vorhin andeutete; dann wäre die Wirkung eine ungebrochene. Wir sollten jetzt, als Epigonen Richard Wagners, darüber gar keinen Zweifel mehr hegen. Wenn Worte von Goethe und Musik von Beethoven zusammen nicht die Macht haben, uns von der

Berechtigung des Melodrams zu überzeugen, dann ist und bleibt es stilistisch unhaltbar; und es wirft ein ganz eigentümliches Licht auf unser Stilgefühl, daß es gerade in unseren Tagen wieder künstlich belebt werden soll. Der Erfolg läßt sich leicht voraussehen; das Experiment kann niemals glücken. Und auf Beethoven darf man sich am allerwenigsten berufen; Experimente der großen Meister haben immer nur negative Beweiskraft. Sie zeigen, was man nicht machen darf, gerade weil ein Meister sie gewagt hat.

Die Musik zum Ballet „Die Geschöpfe des Prometheus“ dürfen wir trotz der bekannten Ouvertüre, die zum Festspiel „Die Ruinen von Athen“ trotz der charakteristischen Märsche und Chöre übergehen, ebenso die zu „König Stephan“. Hochberühmt ist die Ouvertüre zu „Koriolan“. Sie bezieht sich aber nicht auf das Drama von Shakespeare, sondern auf eines von Collin. Als Richard Wagner seine programmatische Erläuterung dazu schrieb, wußte er das gar nicht. Wäre sie gegenständlich abgefaßt, so müßte ihr dieser Irrtum zum mindesten Eintrag tun. Wagner aber erklärt ausdrücklich, daß der Musiker ein politisches Gemälde nicht entwerfen könne, sondern nur den Ausdruck von Stimmungen, Gefühlen, Leidenschaften. Das heißt also auch hier wieder: ein Empfindungsprogramm, und zwar auf Grund bekannter historischer Tatsachen. Um die Ouvertüre zu genießen, braucht man weder Collin noch Shakespeare zu kennen, sondern nur zu wissen, wer Koriolan war. Die Ouvertüre zu einem Drama ist also vielmehr eine musikalisch-dramatische Phantasie über den gleichen Stoff, in ganz selbständiger Anordnung und Gestaltung. So könnten die „Leonoren“-Ouvertüren auch zu einem Schauspiel gleichen Namens geschrieben sein, wenn es die Oper „Fidelio“ gar nicht gäbe; und man würde sie verstehen, wenn man nur mit der Idee des Stückes vertraut wäre.

Beethovens Stellung zur Bühne entspricht also genau seinem ganzen Wesen: er dichtet auch da sein Ideal in Tönen. Nun stellen wir neben den „Fidelio“ eine andere, noch gewaltigere Komposition, die missa solemnis. Denn wie er das Hohelied der ehelichen Liebe und Treue singt und sein Menschenideal uns darstellt, so gibt er uns in dramatischer Auffassung seine Religion, seine Gottesidee, sein Ideal von Himmel und Erde. Um das zu verstehen, müssen wir zurückgreifen und zusehen, wie sich das alles in seinem Innern entwickelt, bis es zu so unerhörter künstlerischer Verlebendigung gereift war.

7. Die missa solemnis.

Wir haben Beethovens Charakter und Schicksal kennen und die sittliche Kraft schätzen lernen, die ihn zum Siege führte. Es ist uns auch die religiöse Grundanschauung bezeugt, von der sein Idealismus getragen war. Nicht jeder Mensch neigt dazu, sich und anderen darüber Rechenschaft abzulegen, wie er sich zu den wichtigsten Fragen des Lebens stellt; und doch muß er eine Antwort darauf haben, die seiner Persönlichkeit entspricht. Von Beethoven erwarten wir, daß er auch sein Verhältnis zu Gott und zu den Rätseln unseres Daseins mit der bewußten Kraft empfunden und gestaltet habe, die sein ganzes Wesen atmet. In der Tat verhält es sich so. Sollen wir angeben, wie Beethovens Religion oder Philosophie — auf den Namen kommt es nicht an — sich darstelle, so müssen wir sagen: sie war vor allem seine eigene, persönliche; sie ist darum auch nur subjektiv zu fassen. Fügen wir gleich hinzu: das ist das Vorrecht bevorzugter Geister; das kann man nicht von jedermann verlangen, und nicht jedermann kann es für sich beanspruchen. Es handelt sich nun nicht darum, Beethovens religiöses Denken und Empfinden zu bewerten, sondern zu erkennen, wo es entsprang und wohin es ausströmte.

Er war katholisch getauft und erzogen. Aber er war nicht das, was man einen gläubigen Christen nennt; das heißt: sein Glaube stützte sich nicht auf die überlieferte, geoffenbarte Religion, auch nicht auf das Christentum allein. Von gar vielen Seiten her gewann er religiöse Anregung und philosophische Anschauung. Er hat viel gelesen und war außerordentlich empfänglich für die dadurch gegebene Verstärkung und Erweiterung seiner eigenen Erfahrung. Wir wissen, daß er solche Stellen, die ihn besonders bewegten, unterstrich; viele hat er sich auch abgeschrieben, einzelne hielt er sich stets vor Augen. Der Fachmann kann ganz genau angeben, woher jede religiöse und philosophische Idee bei Beethoven stammt; so ist es üblich geworden, ihn im allgemeinen einen Deisten zu nennen. Das läßt sich alles wissenschaftlich begründen; aber es birgt die Gefahr eines Mißverständnisses in sich. Es kann uns dazu verleiten, einen religiösen und philosophischen Denker vor uns zu sehen. Ich bin gewiß der letzte, der Beethovens gewaltige geistige Fähigkeiten unterschätzt; gewiß hat er geistig scharf gearbeitet, auch in religiösen und philosophischen Problemen. Aber doch nicht als Forscher, als Gelehrter, sondern als Mensch

und Künstler, als der Empfindungsdramatiker, den wir zur Genüge kennen gelernt haben. Das ist entscheidend wichtig. Auch Richard Wagner war, wenn er Abhandlungen schrieb, wenn er philosophierte oder seine Religion des Mitleids verkündete, kein anderer, als wenn er seine Dramen schuf. Und so ist auch Beethoven immer er selbst, der ganze Mensch und der ganze Künstler, bei dem Denken und Empfinden nicht zu scheiden sind, sondern eng zusammengehören. Daß er religiöse und philosophische Systeme geprüft und sich danach sein eigenes aufgebaut hätte, in planvoller, konsequenter Forschung und Arbeit, davon kann gar keine Rede sein. Es mag vielleicht so aussehen, wenn wir seine Äußerungen vernehmen, wenn wir aus ihnen die Summe seiner Anschauungen ziehen. Aber geflossen ist alles aus demselben Quell, dem auch seine Werke entspringen, aus seinem eigenen Wesen, aus seinem gewaltig bewegten Innern. Viele Menschen fassen Religion oder Philosophie als den gegebenen Halt im Leben, klammern sich daran, richten sich danach, trösten sich damit, finden darin das, was sie brauchen und sich selbst nicht schaffen können. Bei Beethoven ist es anders. Er nimmt nicht religiöse und philosophische Leitsätze von anderen an, um danach seine Anschauung zu formen und ein Mittel gegen Zweifel und Irrtum zu besitzen; sondern er erringt alles in eigenem Erlebnis, und was von außen kommt, das verarbeitet er mit hinein. Seine Religion und seine Philosophie ist also ein Teil seines Lebens und Schaffens; er glaubt an den Idealismus, den seine Werke tönend bezeugen.

Im einzelnen läßt sich das ganz deutlich gewahren und beweisen. Er glaubt an die göttliche Vorsehung; das zeigt uns der „Fidelio". Unmöglich, daß blinder Zufall die Welt regiert; es muß ein planvoller, überlegener Wille herrschen. Seltsam genug spielen Anklänge an die Schicksalsidee der Alten mit herein; Logik im gewöhnlichen Sinne dürfen wir nicht fordern. Das Leben sieht ja oft so aus, daß beide Anschauungen für den lebhaft und leidenschaftlich Empfindenden berechtigt erscheinen. Wer will sich rühmen, für alle Widersprüche die Lösung gefunden zu haben? Der schaffende Künstler aber muß Optimist sein, wenigstens muß solche Stimmung bei ihm überwiegen. Die Vorsehung ist nun aber für Beethoven nicht nur Begriff oder Symbol oder Prinzip; sie verschwimmt ihm nicht ins Unendliche. Sondern er glaubt an einen persönlichen Gott, der ihn kennt, der sich um ihn kümmert,

zu dem er betet. Er hat hohe Vorstellungen von der Macht und Heiligkeit seines Gottes, die den Menschen gewaltig bewegen, und anderseits innigstes Gefühl für Gottes Güte und Barmherzigkeit. Das hängt aufs engste zusammen mit seiner feurigen Menschenliebe.

Wir kennen diese ebenfalls schon aus dem „Fidelio"; Beethoven wird aber nicht müde, sie bei jeder Gelegenheit zu bezeugen. Liebesfähigkeit und Liebesbedürfnis haben wir ja als Grundlagen seines Wesens in ihrer tragischen Bedeutung hervorgehoben; das berühmte sogenannte „Heiligenstädter Testament" ist das ergreifendste Bekenntnis von diesem seinem Idealismus. Denn es war keine theoretische Idee, kein bloßer Grundsatz, keine schöne Redensart, keine beglückende Schwärmerei. Sondern es erprobte sich im seelischen Leiden; es hielt auch der Enttäuschung stand. Wer seine Mitmenschen mit solcher Inbrunst umfaßte, dem konnte ja Undank und schmerzlichste Erfahrung nicht erspart bleiben; das ist das Schicksal jedes Optimisten. Und bei Beethoven ist man rasch bei der Hand und meint, bei seinem Mangel an Weltläufigkeit und Menschenkenntnis dürfe man es auch gar nicht anders erwarten. Am Ende hat er's ja gar nicht besser verdient, der unpraktische Enthusiast? Wir wollen solche Frage nicht mit Entrüstung zurückweisen, sondern ruhig prüfen, ob Beethovens Menschenliebe wirklich so unpraktisch und darum vielleicht verlorene Liebesmühe war. Gewiß hat er sie manchem Unwürdigen geschenkt und an manchen Unempfänglichen vergeudet. Davor ist aber niemand sicher; dazu braucht man gar kein Beethoven zu sein. Auch vollendete Klugheit und bedächtige Vorsicht schützt nicht vor Irrtum und Mißgriff. Kein wahrer Menschenfreund läßt sich dadurch beirren; er rechnet nicht auf Dank; er tut es überhaupt nicht im Hinblick auf irgendwelchen sicheren Erfolg. Sondern aus innerem Drang, aus eigenem Bedürfnis. Und dieses eigene Bedürfnis war bei Beethoven ein leidenschaftliches, dieser innere Drang ein stürmischer, nicht zu hemmen, nicht zu bannen. Er wollte nicht nur, er mußte Menschenliebe üben; es wäre ihm unmöglich gewesen, davon zu lassen, und wenn man es ihm mit tausend Vernunftgründen hätte ausreden wollen. Und nun dürfen wir eins nicht übersehen: die Art, wie er seine Menschenliebe äußerte, und wie sie seinem eigensten Wesen entsprach, war nicht immer leicht und einfach zu verstehen! Gerade dazu muß man ihn ganz und recht kennen; das war nicht von jedermann zu ver-

langen. Wir haben uns von seiner Seelendramatik überzeugt, von den Stürmen und Kämpfen in seinem Innern. Wer die nicht ahnte, der mochte ihn verkennen, gerade in seinen edelsten Regungen und Absichten. Ein anderes Temperament, ein anderer Charakter wäre besser und sicherer verstanden worden; Beethovens Wesen erschwert ihm selbst, sein Ideal zu verlebendigen. Nun dürfen wir nicht in Bausch und Bogen aburteilen und jeden verdammen, der undankbar und unliebenswert erscheint; auch hier ist Beethovens Größe einseitig.

So gilt es ganz besonders von seinen Brüdern Karl und Johann, von seiner Schwägerin Johanna und seinem Neffen Karl. Gewiß wollte er ihr Bestes und bemühte sich darum mit rührender Gewissenhaftigkeit; und ebenso gewiß standen sie alle tief unter ihm und vergalten ihm schmählich. Und doch ist es sehr die Frage, ob sie so schlecht waren, wie es allerdings aussieht. Beethoven war zu groß, sie waren zu klein; er konnte sich nicht zu ihnen herablassen und vermochte sie doch nicht zu sich zu erheben. Die Geschichte mit dem Neffen ist besonders traurig, aber auch besonders lehrreich. Beethoven wollte ihm ein zweiter Vater sein. Gewöhnlich wird stark betont, daß er kein Pädagog war, daß er den jungen Menschen ganz falsch behandelte. In der Tat, wenn wir alle Einzelheiten beobachten, so müssen wir kopfschüttelnd sagen: so konnte es niemals glücken, so mußte alle Liebe verschwendet sein. Aber es ist nicht damit getan, Beethovens einzelne Maßnahmen zu kritisieren. Sicherlich hätte er vieles besser und geschickter machen, vieles mehr oder weniger mildern und vermeiden können. Er hat eben von Anfang an alles dadurch verdorben, daß er es zu großartig erfaßte. Es wäre nicht minder ideal gewesen, sich erst zu fragen, ob der Neffe überhaupt fähig sei, so zu denken und zu empfinden, wie es notwendig gewesen wäre, um ihn zum Guten zu lenken. Nun schien er freilich unlenksam und unverbesserlich; aber vielleicht war er es doch nur seinem Oheim gegenüber. Es kam ja sogar so weit, daß er den Respekt vor seinem Wohltäter verlor und ihn verhöhnte. Das ist abscheulich; wir begreifen nur zu gut, wie namenlos Beethoven darunter litt. Aber solcher Tragik ist der Idealist ausgesetzt, wenn er pathetisch wird. Der Neffe war einfach nicht imstande, so groß und hoch zu empfinden. Vielleicht hätte er ruhiger, nüchterner, einfacher Belehrung und Führung nicht widerstrebt. Schließlich ist er ja doch ein ganz braver, brauchbarer, normaler Mensch ge-

worden. Von der besten, edelsten Absicht geleitet, hat ihm das sein Oheim erschwert, nicht erleichtert. Denn das ist gerade die Gefahr bei solcher Größe und Leidenschaftlichkeit, daß der Idealismus, ohne es zu ahnen, egoistisch wird und sogar seine Liebe nur so betätigt, wie es der eigenen Persönlichkeit entspricht, nicht wie es die andere braucht und einzig aufnehmen kann. Die Fähigkeit, sich in andere Menschen hineinzudenken und aus ihrem Wesen herauszuempfinden, was ihnen not tut, ist eine ganz besondere Gabe. Wie dürfen wir sie bei Beethoven suchen, der mit seinem eigenen gewaltigen Ich so ganz allein stand? Seine Menschenliebe war zunächst auch ein Nähren und Befriedigen des eigenen Wesens, auch ein Sichausleben, wenngleich im idealsten Sinn. Entscheidend ist ein anderes Moment.

Wer Enttäuschungen erfährt und schnöden Undank erntet, wird klagen und schelten, über die Schlechtigkeit der Menschen, über die Verderbtheit der Welt. Unbewußt vielleicht flicht er damit seinem Idealismus, seiner Vortrefflichkeit die Märtyrerkrone. Schließlich wird der Menschenfreund zum Menschenhasser und Weltverächter, der Optimist zum Pessimisten. Der Mensch fällt überhaupt leicht von einem Extrem ins andere. Bei Beethoven steht das besonders zu befürchten; die Dämonen des Jähzorns, des Mißtrauens, des Trotzes und der Selbstsucht lauerten ja auf jede Gelegenheit zum Ausbruch. Wenn er sich verletzt fühlte, wenn er darum haderte mit Gott und der Welt, wenn er es verschwor, jemals wieder an das Gute im Menschen zu appellieren, wollten wir es ihm verargen? Aber nichts von alledem ist zu gewahren. Wohl empört sich sein Gefühl gegen alle Niedertracht, wohl bäumt sich sein Stolz gegen jede Demütigung; aber weit entfernt, darüber hochmütig und selbstgerecht zu richten, nimmt er sich nur in um so schärfere sittliche Zucht. Alles Leiden dient ihm zur Katharsis, zur Läuterung. Um so fester klammert er sich an das Ideal, um so inniger und ergreifender beteuert er seine uneigennützige Menschenliebe. Denn was von außen kam, vermochte ihn nicht zu beirren. Gewiß, er steht ganz auf sich selbst; und das muß er büßen mit bitteren Tränen. Aber er ist nicht nur groß, er ist auch stark genug, um auf gefährlicher, einsamer Höhe nicht zu straucheln. Und wäre ihm alles mißlungen, was er zu tun versuchte, so blieb doch sein Denken und Empfinden davon unberührt; im Gegenteil: es hat sich selbst geadelt.

Und dabei ward ihm nichts, aber auch gar nichts erspart, von

alledem, was das Leben dem Idealisten zu kosten gibt. Nicht nur die Tragik bitterer Enttäuschung mußte er erfahren, wo er sein Bestes gab, sondern auch den Ekel der Kleinlichkeit und Trivialität. Was kann einen großangelegten Menschen mehr zur Verzweiflung bringen, als die Nadelstiche der Alltäglichkeit? Solange sein Idealismus leidet; ist es doch bei allem herben Schmerz nicht unwürdig. Wenn er sich aber mit Quark und Klatsch herumschlagen muß, dann muß er uns dauern, denn dann ist er wehrlos. Denken wir uns Beethoven sich mit Dienstboten herumzankend, mit Geschäftsleuten streitend — man braucht wahrhaftig nicht überspannt zu sein, um das jammervoll zu finden. Was uns davon berichtet wird, grenzt oft ans Lächerliche; und das fehlte gerade noch, unsern Heros dem Fluch unfreiwilliger Komik verfallen zu sehen. Wir dürften es ganz übergehen, wenn uns nicht auch daraus schließlich doch sein Bild entgegenleuchtete, das sich nicht verzerren läßt. Seine Vereinsamung brachte es mit sich, daß er alles Geschäftliche selbst besorgen mußte. Sein unglückseliges argwöhnisches Wesen machte es Freunden und Gönnern beinahe unmöglich, ihm zu helfen. Seine zunehmende Taubheit erschwerte obendrein alles in peinlichstem Grade. Auch damit mußte er fertig werden; auch das gehört zur Dramatik seines Lebens. Wir wollen uns nun gar nicht weiter bei Einzelheiten aufhalten. Auch soweit sie wohlverbürgt sind, werden sie immer in dem Sinn erzählt, als sei Beethoven ganz unglaublich unpraktisch und vielfach unerträglich gewesen. Das sei ruhig zugegeben, sogar noch mehr. Er hat es ganz gewiß nicht mit lauter Schuften zu tun gehabt, nicht mit lauter Betrügern und Teufeln in Menschengestalt. Er hat ganz sicher Dienstboten und Geschäftsleuten oft unrecht getan. Darin liegt aber auch nicht die Tragik, die ich meine. Und wenn er es mit lauter Mustern von Anstand und Vortrefflichkeit, von Redlichkeit und Gewissenhaftigkeit zu tun gehabt hätte, er hätte doch darunter leiden müssen. Denken wir es nur aus: können wir uns Beethoven überhaupt vorstellen, wie er seinen Haushalt besorgt, wie er sich um Essen und Trinken, um Wäsche und Kleidung bekümmert? Noch einmal sage ich: man braucht nicht überspannt zu sein, um ihn zu beklagen, daß ihm das niemand abnahm, niemand abnehmen konnte. Für einen Menschen und Künstler, der ein Innenleben führte, wie er, mußte es eine Qual sein, mit diesen Äußerlichkeiten überhaupt jemals in Berührung zu kommen. Nichts wäre verkehrter, als sich damit zu trösten, das sei doch

vielleicht eine wohltätige Ablenkung gewesen, damit er sich nicht innerlich verzehrte. Nein, das ist ganz falsch gedacht; wer das sagt, hat von Beethovens Geist nicht einen Hauch verspürt. Ihm hätte es beschieden sein müssen, zu leben wie die Lilien auf dem Felde, ohne Sorge um die täglichen Bedürfnisse, ohne Gedanken an Leibes Nahrung und Notdurft. Man spricht so viel davon, was die Welt ihren großen Männern schuldig sei und schuldig bleibe. Sehr gut und sehr schön. Nur meint man damit ausschließlich immer Ehren und Erfolge, Lob und Ruhm, Ehrfurcht und Bewunderung, lauter Güter, die der schaffende Künstler nicht entbehren kann, die aber immerhin nicht unersetzlich sind. Aber man denkt nicht daran, daß es noch viel wichtiger wäre, ihm die Freiheit zu schaffen, deren er bedarf, um zu atmen, ihm das aus dem Weg zu räumen, was ihm sein Leben und Schaffen vergiftet. Es wäre ein verhängnisvoller Irrtum, zu wähnen, der Große müsse erhaben sein über das Kleine, es könne ihm nichts anhaben. Gerade das Kleine ist dem Großen gefährlich! Das lernen wir hier. Wenn etwas auf Beethovens Lichtgestalt einen Schatten werfen, wenn uns etwas an seiner Größe zweifeln lassen kann, so ist es der betrübende Anblick, wie der Große selbst klein zu werden scheint. Um das richtig zu beurteilen, müssen wir insbesondere verstehen, wie Beethoven den leidigen Geldfragen gegenüber sich verhielt, die im Leben jedes Menschen eine so große Rolle spielen.

Allgemein verbreitet ist die Ansicht, das Rechnen sei unkünstlerisch. Gern verzeiht man es dem Künstler, wenn er nicht rechnen kann; das gehört so mit zur Genialität nach landläufiger Auffassung. Unleugbar mischt sich sogar etwas wie Bewunderung darein, wenn man den Künstler in einer Weise wirtschaften sieht, die den Philister erschreckt. Ungeordnete Finanzen, Schulden, das hält man beinahe für obligat, nicht ohne ein leises, lächelndes Achselzucken; die Folgen muß der Künstler tragen. Es ist immer vom Übel, solche Anschauung zu verallgemeinern. Aber es krankt ja unsere ganze Auffassung von Kunst und Künstlertum, infolgedessen auch die Beurteilung der künstlerischen Persönlichkeit an Vorurteil und Inkonsequenz; von wahrhafter Wertschätzung sind wir weit entfernt. Und eingewurzelte schiefe Meinung scheint unausrottbar. Mozart muß liederlich gewesen sein; da hilft alles nichts. Wahrscheinlich hat er deshalb den „Don Juan“ komponiert! Die „Zauberflöte“ freilich will nicht zu der Schauermär

von nächtlichen Trinkgelagen stimmen; aber damit findet man sich ab. Vor Beethoven ist wohl der Respekt zu groß, um ihm Lumpereien nachzusagen. Man glaubt ihn vielleicht zu ehren, wenn man es so ausdrückt: er habe das Geld und alles, was man damit erkaufen kann, verachtet. Es ist aber ganz anders zu fassen. Er hat überhaupt gar nicht recht verstanden, was Geld ist; auch hier muß ich sagen: weder äußerlich noch innerlich. Jede Geldfrage bereitete ihm Verlegenheit in diesem doppelten Sinn. Wenn er Geld brauchte, so wußte er sich nicht zu helfen. Bekanntlich hat er einmal eine Aktie verkaufen wollen, und gerade zur rechten Zeit kam noch ein Freund dazwischen, der ihm zeigte, daß er zunächst einmal nur einen Zinskupon abzutrennen und einzulösen brauche. Darüber mag man lächeln; ich meine, es gibt zu denken. Nicht wahr, so unbegabt für die Welt der Wirklichkeit war Beethoven doch wohl nicht, daß er nicht hätte lernen können, mit Geld überhaupt umzugehen. Die beliebte Erklärung durch die bei Gelehrten und Künstlern so oft beobachtete, so oft verspottete Zerstreutheit reicht auch nicht aus. Wir erfahren, daß Beethoven sogar sehr viel gerechnet hat; Belege dafür sind zahlreich vorhanden. Warum also hat er es nicht gekonnt? Weil es seinem ganzen Wesen widerstrebte; weil es sein ganzes Wesen verletzte; weil es ihm eine Qual, ja eine Demütigung bedeutete. Das scheint übertrieben und ist doch buchstäblich wahr. Daß er litt und zürnte, wenn er sich übervorteilt glaubte, ist wohlbegreiflich. Daß aber die Anfrage eines Verlegers, ob er neue Manuskripte fertig habe und zu welchem Preis er sie verkaufen wolle, ihn erregen konnte wie eine Beleidigung, das wird manchem normalen Menschen unfaßlich, vielleicht geradezu überspannt vorkommen. Und doch treffen wir damit erst den Kern der ganzen Frage. Wir wissen es nicht anders, als daß der Künstler Geld verdient; wir glauben, er müsse zufrieden sein, wenn es ihm gelingt; vielen glückt es ja nie. Formell wird das schonend verfeinert: man spricht nicht von der Bezahlung, sondern von Honorar, von Ehrensold. Tatsächlich ist es doch eine Entlohnung in Geld, wie jede andere. Wir kennen das stolze Wort: Die Kunst geht nicht nach Brot. Ja, aber ohne Brot kann der Künstler nicht leben; also muß er versuchen, es zu verdienen. Ich meine, in unserer Zeit, die aus dem Kunstbetrieb ganz ungeschminkt und unverschleiert ein Geschäft macht, bedarf das alles gar keines Beweises mehr. Nun aber Beethoven, mit seinem stolzen Idealis-

mus, mit seinem hoheitsvollen Gefühl für die Heiligkeit seiner Sendung — das ist eine Erscheinung, die wir kaum mehr fassen mögen. Der Gedanke, seine Schöpfungen überhaupt in Geld zu werten, war für ihn kränkend, ja empörend; der Vorschlag, sich selbst in Geld umzusetzen, war ihm eine unerhörte Zumutung. Immer wieder versichert er, kein Handelsmann zu sein; und das soll nicht heißen, daß er keine Geschäftskenntnis besitze, daß er kein kaufmännisches Talent habe, daß er unpraktisch und leicht zu betrügen sei; sondern er schreibt es ergrimmt, weil ihm jedes Geldgeschäft, auch das anständigste, peinlich ist. „So etwas könnt ihr doch von mir nicht verlangen" — tönt es uns entgegen. Und wem das nicht einleuchten will, der muß nun erst die andere, positive Seite kennen lernen. Beethoven wünscht sich, so frei und unabhängig zu sein, daß ein Verdienen für ihn gar nicht mehr in Frage käme, damit er dann durch seine künstlerischen Leistungen der bedürftigen Menschheit dienen könnte! So eine Phantasie! Wann wären denn solche Idealzustände denkbar? Der vernünftige Mensch weiß ganz genau, daß es ein schöner Traum bleiben muß. Aber das ist eben das Vorrecht des großen Menschen und Künstlers, in der Welt zu leben, die er sich selbst erschafft; sein Träumen ist ihm ein Gestalten. Und Beethoven hat es in Taten umgesetzt. Er hat in Wohltätigkeit nur so geschwelgt; er konnte keinen Mitmenschen darben sehen. Und er stellte seine Kompositionen jederzeit mit Freuden zur Verfügung, ohne jeden Entschädigungsanspruch, wenn es galt, das Wohl der Menschheit zu fördern. So ist seine Selbstlosigkeit bewährt; und das war ihm kein Opfer, sondern Genuß. Dabei war ihm wohl, das entsprach seinem Wesen. War er nicht ein königlicher Geber? Möchten wir es ihm nicht vergönnen, daß die Wirklichkeit in weniger rauhem Kontrast zu seinem idealen Träumen gestanden wäre? Schämen wir uns, wenn wir für solche Größe keinen Sinn haben; freuen wir uns, daß es einen Menschen gegeben hat, der so dachte und empfand; hoffen wir, daß es nicht alles umsonst war!

Aber freilich, die Folgen mußten hart und grausam sein; und wir müssen herabsteigen von der stolzen Höhe. Wir sehen Beethoven bedrängt von Mangel und Entbehrung; wir hören bewegliche Klage. Es kommt sogar noch schlimmer; und da gibt's nichts zu beschönigen. Geldsorgen scheinen ihn zu erdrücken; er schreibt Bittgesuche, die uns von ihm wie Bettelbriefe anmuten; er versucht Geschäftskniffe, die wir beinahe häßlich finden. Wenn er

von sich bekennt, daß er leide, wenn er (um Geld) handeln müsse, so bekennen wir offen und ungescheut, daß es uns schmerzt, wenn wir ihn so sich erniedrigen sehen. Ich glaube aber doch, ohne Schönfärberei auch hier den ersten Eindruck berichtigen zu können. Wenn ein Optimist einmal pessimistische Anwandlungen hat, wenn ein nobler Mensch einmal schlau sein will, wenn ein stolzer Charakter sich einmal zu bitten entschließt, dann fällt es immer ungünstig aus. Sobald der Mensch etwas tun muß, was seinem innersten Denken und Empfinden widerstrebt, macht sich der Zwang geltend und fühlbar. Unter Umständen kann das komisch wirken, daß man ihm sagen möchte: „Laß sein; das glaubt dir ja doch kein Mensch." Bei Beethoven wirkt es natürlich tragisch. Wenn er sich etwas abringen soll, was ihm ganz wesensfremd ist, dann ist er gar nicht mehr er selbst. Er kann sich ja kaum mäßigen, kaum beherrschen; wie soll er sich nun verleugnen? Daraus muß ja eine Lüge werden! Und tatsächlich sehen wir, daß er vor einer solchen die allergrößte Angst hat. Es ist seine stete Sorge, nicht falsch verstanden zu werden, nicht unedel, nicht unwahr zu erscheinen. Können wir ermessen, was es für ihn bedeutete, sich zu demütigen? Ein normaler Mensch hätte ganz dasselbe getan, ohne daß auch nur eine Bemerkung dazu angebracht wäre; wer die Form beherrscht, findet überall einen Ausweg. Beethoven vermochte das nicht; für ihn war es entsetzlich, zu heucheln. Und was uns nun ganz besonders betrübt, ist die Erkenntnis, daß es gar nicht notwendig gewesen wäre. Seine Lage war gar keine verzweifelte, von wirklicher Not keine Rede. Verleger, Gönner und Freunde, Aufführungen und Konzerte ließen die Einnahmen sogar reichlich fließen, nur nicht mit wünschenswerter Regelmäßigkeit. Wir finden auch hier wieder dramatische Bewegung. Einmal ist Beethoven hochbefriedigt; ein anderes Mal wähnt er sich dem Hungertode preisgegeben. Von einem Extrem ins andere, immer und überall. Sogar in einzelnen Schriftstücken ist das zu beobachten, genau wie bei Richard Wagner. Und es nahm natürlich nicht ab, sondern zu. Denn je länger, je mehr festete sich sein ganzes Wesen in seiner Eigenart; und das bedeutet nicht Unterdrückung der Gegensätze, sondern bis zuletzt Kampf und Kontrast.

Den Sieg und die Erhebung gewinnt er auf seinem Herrschergebiet, in seiner Kunst. Wir sind am Rand des Abgrunds gestanden; nun führt er uns zum Gipfel. Da ist er wieder er selbst; da erkennen wir ihn wieder; da löst er sich und uns aus dem

lastenden Bann. Ausdrücklich verwahrt er sich gegen den Verdacht der Eitelkeit und Großsprecherei — als wenn man ihm die zutrauen könnte! Groß und stolz spricht er von der göttlichen Berufung des Künstlers. Alle großen Meister, Bach, Händel, Mozart zumal, liebt und bewundert er und prägt manch herrliches Wort zu ihrer Ehre. Und für das eigene Ich vereinigt er vorbildlich die wahrste Bescheidenheit mit dem edelsten Selbstbewußtsein. Er ist getragen und gehoben von der Gewißheit, Bedeutendes zu schaffen. Es ist, wie man es mit Vorliebe nennt, ein Wandeln auf den Höhen der Menschheit. Aber in ganz besonderer Stimmung und Auffassung. Er fühlt sich durch seine Kunst den Besten und Edelsten verbunden; Kunst und Wissenschaft verbürgen ihm das Unvergängliche — den Ewigkeitswert, wie wir jetzt sagen würden — und den Glauben an ein höheres Leben. Sein geistiges Reich, sein Kunsthimmel — das sind keine Phrasen. Er erhebt sich mit Dädalusflügeln über diese Welt zur Ahnung und Vorempfindung einer künftigen, besseren, größeren und schöneren. Und nun die Hauptsache: er verliert den Boden nicht unter den Füßen; er baut keine Luftschlösser. Denn nicht nur als König in seinem Reiche steht er da; er übt, wie Schiller es ausdrückt, das höchste Recht der Könige, das priesterliche: er wird zum Mittler zwischen Gottheit und Menschheit. „Höheres gibt es nicht," schreibt er, „als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten." Da haben wir alles zusammen, seine Kunst, seine Religion und seine Sittlichkeit — den Grund und den Gipfel seiner Größe.

So darf er das Letzte und Höchste wagen und Gottesdienst halten mit seiner Gemeinde. Nichts anderes und nichts Geringeres bedeutet seine missa solemnis. Dieses Werk ist außerordentlich in jeder Beziehung; Beethoven erklärte es selbst für sein bestes. Erschöpfende Darlegung bietet die Studie von Wilhelm Weber, eine der vortrefflichsten Erläuterungsschriften, die wir besitzen, zu ernstem Studium jedermann aufs wärmste zu empfehlen. Von vornherein müssen wir uns wundern, daß Beethoven überhaupt eine Messe komponierte. Nachdem wir seine ganz persönliche Religion kennen gelernt haben, müssen wir fragen: wie konnte er diesen Text wählen, an den er doch nicht glaubte? Die Messe ist eine christliche, kirchliche, katholische, gottesdienstliche Handlung; ihr Text ist durch die Tradition geheiligt, ihre Be-

deutung dogmatisch gesichert. Was konnte Beethoven darin suchen? Er war, wie wir festgestellt haben, kein gläubiger Christ im konfessionellen Sinn; er war nicht, was man so zu nennen pflegt, ein treuer Sohn seiner Kirche. Und doch auch kein Heuchler! Ist das kein Widerspruch? Ziehen wir doch die volle Konsequenz: warum ist er nicht aus der katholischen Kirche ausgetreten und etwa freireligiös geworden? wie konnte er zuletzt noch die Sterbsakramente empfangen? war das am Ende eine Bekehrung auf dem Totenbett? Nichts von alledem; die Lösung liegt viel näher. Beethovens Religion war weder katholisch noch protestantisch, nicht einmal rein christlich im allgemeinsten Sinn. Aber sie widersprach ebensowenig christlicher Lehre, christlicher Empfindung. Der gläubige Christ mag bedauern, daß Beethoven sich nicht von der geoffenbarten Religion beschenken ließ mit allem, was er suchte und ersehnte; das Christentum hätte ihm alles erfüllt, wenn er es gläubig hätte erfassen können, viel reicher und sicherer als seine persönliche Religion. Darüber läßt sich gar nicht streiten; aber nirgends findet auch der positive Christ Anlaß, sich verletzt zu fühlen. Was ihm allein für Wahrheit gilt, das war auch Beethoven heilig, nur nicht so ausschließlich, nur nicht mit dem Anspruch unbedingten Vorrangs. Sagen wir: er hat das Christentum vermenschlicht, aber nicht entweiht. So konnte er, ohne zu lügen, Katholik bleiben; denn er leugnete nichts, er glaubte nur nicht alles. Wer das nicht künstlerisch aufzufassen vermag, wird es nie begreifen. Goethe hat es in seiner Art im zweiten Teil des „Faust" ähnlich gemacht wie Beethoven in der missa solemnis. Das Christentum, speziell auch in katholischem Gewande, wird nicht als die Religion selbst aufgefaßt, sondern als eine religiöse Erscheinungsform mit heiligen Symbolen, die zum Ausdruck der höchsten Idealität befähigt sind.

Es nützt uns nichts, wenn wir uns auf Bach und seine h-moll-Messe berufen. Da liegt die Frage ganz anders: wie kann ein gläubiger Protestant die Messe komponieren? und die Antwort darf in aller Kürze lauten: er betont das den Konfessionen Gemeinsame, das Christliche, und läßt das Trennende zurücktreten, besonders die Transsubstantiation, die Wandlung. Wir hören dann durch die protestantische Stimmung immer die christliche Grundempfindung heraus. Dagegen ist nun die missa solemnis, wie Beethovens Religion, weder katholisch, noch protestantisch, überhaupt nicht kirchlich, nicht christlich, sondern Beethovenisch. Es

ist gar keine Messe im eigentlich Sinn des Wortes. Zu gottesdienstlicher Verwendung eignet sie sich weder äußerlich, nach Umfang und Schwierigkeit, noch innerlich, nach Auffassung und Ausdruck. Eher kann man sagen: es ist eine gewaltige dramatische Phantasie, zu der Beethoven durch den Messetext angeregt wurde.

Zufällig kennen wir die Entstehungsgeschichte des Werkes. Erzherzog Rudolf sollte als Erzbischof von Olmütz inthronisiert werden; dazu wollte Beethoven eine Festmesse schreiben. Also eine Gelegenheitskomposition. Für seinen vornehmsten Freund, Gönner und Schüler, in ernster Absicht zu bedeutendem Anlaß — aber eben doch eine Gelegenheitskomposition! Das klingt freilich ernüchternd. Also keine Schöpfung aus freiem Drang, kein unmittelbares Gestalten eigenen Wesens, kein Werk eigenen Willens. Sondern die Erfüllung einer gegebenen Form, vielleicht mit gewaltigem Ausdruck, vielleicht mit neuem Inhalt, aber nicht mit unerhörtem, unbegreiflichem Ziel. Ja, so hätte es kommen können; so begann es, so war es beabsichtigt, besser gesagt: so glaubte es der Meister zu wollen. Wir hätten eine Messe erhalten wie die frühere in C-dur, entsprechend bedeutender und großartiger, aber nicht die missa solemnis. Es ist außerordentlich wertvoll, das zu wissen. Wir hören es nicht nur, wir können es sogar nachweisen, daß dieses Werk etwas ganz anderes geworden ist, als es werden sollte. Geworden ist — darauf ist der Nachdruck zu legen. Alles das, was wir davon rühmen, ist nicht beabsichtigt, nicht gewollt, nicht gemacht, ja nicht einmal geahnt. Beethoven ging daran, eine Messe zu komponieren, und seine Messe hat er geschaffen. Weil er mußte, weil er gar nicht anders konnte. Weit entfernt von irgendwelcher Willkür oder Berechnung, weit entfernt von Plan und Programm, ist gerade dieses Werk mit zwingender Notwendigkeit so geworden, wie wir es nun haben. Es wurde gar nicht zu dem Zweck fertig, dem es dienen sollte; es mußte seiner ursprünglichen Bestimmung entsagen. Denn während der Meister es schuf, ließen ihn Genius und Dämon alles vergessen, sich und die Welt, Erzherzog und Kirche, und allein aus dem eigenen Innern heraus gestalten. Deshalb wird gerade aus dieser Zeit, da er die missa solemnis komponierte, so viel von seinem absonderlichen Gebaren erzählt.

Er erschien wie weltentrückt, ja geradezu besessen. Hierher gehören die Berichte, die als wertlose Anekdoten umlaufen, nun aber volle Bedeutung gewinnen: wie er in seinem Zimmer einen Kübel

Wasser nach dem anderen über sich ausschüttet und nicht merkt, daß er eine Überschwemmung anrichtet; oder wie er in stürmischer Regennacht Gott weiß wo umherirrt und ganz durchnäßt ohne Hut heimkehrt. Das mußte seine Umgebung entsetzen; gerade hier berühren sich ja die schärfsten Gegensätze, und vom Erhabenen zum Lächerlichen scheint es nur ein Schritt zu sein. Es vereinigt sich alles, um die Szenerie hochdramatisch zu gestalten. In dieselbe Zeit fallen Verdruß und Ärger, Kummer und Enttäuschung in besonderem Maße. Alles ist auf das äußerste gespannt; was wir im einzelnen beobachtet haben, hier müssen wir's uns zusammengefaßt vorstellen im stärksten Fortissimo. Es ist die Entscheidungsschlacht Beethovenscher Seelendramatik. Jetzt oder nie wird sich uns sein ganzes Ich offenbaren; das ist ein Schauspiel von eigenartiger Größe. Ja, wir stehen an der Grenze; wirklich ein furchtbarer Gedanke. Wird sich die Moral der Kraft bewähren? wird der Held auch Sieger sein? Gott sei Dank, er ist nicht unterlegen; er vermochte die ungeheuere Erregung zu bewältigen und künstlerisch zu gestalten. Nicht formlos, nicht unfaßbar tönt sie uns entgegen; er schenkt uns ein Werk, das wir mitempfindend genießen können; und was es ihn gekostet hat, wir müssen's nicht entgelten. Gehen wir mit heiligem Ernst, aber ohne ängstliche Scheu, mit gläubigem Vertrauen daran, es auf uns wirken zu lassen; auch hier gilt die höchste Verheißung denen, die da guten Willens sind.

„Mit Andacht" steht wie ein Motto für das Ganze über dem ersten Satz, dem Credo, einem Adagio sostenuto in D-dur C. Sofort ist die dramatische Anlage zu erkennen. Die Solostimmen treten dem Chor gegenüber in besonderer Bevorzugung, die wir noch näher kennen lernen werden. Die heilige Handlung beginnt mit lauter Anrufung Gottes: Kyrie = „Herr"; dann findet der Soloalt das Thema eleïson = „erbarme dich". Es ist unbedingt erforderlich, dem Wortlaut des Textes zu folgen; wer nicht Lateinisch kann, wird gut tun, ihn sich ganz genau übersetzen zu lassen. Denn nicht nur der Sinn der Sätze, sondern oft das einzelne Wort, ja sogar die einzelne Silbe werden wir ausdrücklich betont finden; darauf ist von Anfang an wohl zu achten. Der zweite Teil Christe eleison ist weicher und bewegter gehalten, h-moll $^{3}/_{2}$; dann wird der erste Teil wiederholt, so daß sich also ganz klare, übersichtliche Gliederung ergibt. Schon dieser Satz enthält Stellen von großer Ausdruckskraft; Beethoven hat die Bitte um göttliches Erbarmen sehr tief empfunden und sehr ernst genommen. Es ist weit mehr

als der übliche Eingang mit flüchtiger Verbeugung vor dem Allerhöchsten; es ist ein Gebet aus dem Staube, demütig, innig und energisch zugleich. Auf dem Glauben an Gottes Barmherzigkeit ruht Beethovens ganze Religion und so auch hier alles Weitere.

Wie eine Fanfare klingt das Gloria in excelsis Deo = „Ehre in der Höhe sei Gott", D-dur $^3/_4$, ein Allegro vivace, das gleich einer wehenden Fahne aufgerollt und hinausgeschleudert wird. Der Rhythmus kann gar nicht scharf und bestimmt genug sein; das Tempo ist nicht zu überhetzen. In größtem Gegensatz dazu steht et in terra pax = „und auf Erden Friede", mit dem anschließenden schönen hominibus bonae voluntatis = „für die Menschen, die guten Willens sind". Ähnlich, aber noch stärker, kontrastiert das jubelnde laudamus te, benedicimus te = „wir loben und preisen dich" mit dem im pianissimo erschauernden adoramus te = „wir beten dich an". Es ist, als ob der Mensch plötzlich, wie erschrocken über seine Kühnheit, Gott so laut anzusingen, anbetend verstummte. Um so kraftvoller setzt das glorificamus = „wir rühmen dich" ein; die Durchführung moduliert schließlich über c-moll nach B-dur; und im Meno allegro folgt die vom Tenor vorgesungene weiche und herzliche Melodie Gratias agimus tibi = „Dank bringen wir dir", propter magnam gloriam tuam = „um deines großen Ruhmes willen". Dann, im tempo primo, lebhaft steigernd domine Deus rex coelestis = „Herr Gott, himmlischer König", Deus pater omnipotens = „Gott, Vater, allmächtiger". Dieses letzte Wort wird kolossal betont: der Chor fortissimo, das Orchester in voller Bewegung, die Posaunen hier zum erstenmal dareinschmetternd. So ergriffen ist Beethoven von der Allmacht Gottes. Nachdem das omni = „all" zu dieser furchtbaren Wucht gedehnt ist, wird das potens = „mächtig" im unisono abgerissen, wie zum Ausdruck zweifelloser, unbedingter Gewalt, über die weiter kein Wort zu verlieren ist. So groß, so majestätisch ist Gott, so stark sein Arm! Aber nun wieder ein vollendeter Gegensatz: Domine fili unigenite Jesu Christe = „Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus", weich und tröstlich. Noch wird agnus Dei = „Lamm Gottes" nur genannt, nicht weiter betont, und auf filius patris = „Sohn des Vaters" verweilt. Dann aber beginnt das Larghetto F-dur $^2/_4$: Qui tollis peccata mundi = „Der du trägst die Sünden der Welt". Hier ist nicht auf die Sündenlast und Sündenschuld das Hauptgewicht gelegt, sondern auf die Bitte miserere nobis = „erbarm' dich unser".

Die Solisten singen es vor, in immer neuer Ausdruckswendung; der Chor wiederholt es nur einmal. Dann nimmt er das qui tollis auf, und die Solisten fahren fort suscipe deprecationem nostram = „nimm auf unser Gebet". Nun großartig qui sedes ad dexteram patris = „der du sitzest zur Rechten des Vaters", eine der vielen gefürchteten Stellen mit sechsmaligem hohen h für den Chorsopran, und eine wundervolle Durchführung des miserere nobis. Beethoven hat diese flehentliche Bitte so leidenschaftlich empfunden, daß er zuletzt ein verstärkendes ah! einschiebt. Wenn unsere Ausgaben dafür o miserere enthalten, so ist das zwar lateinisch korrekt, aber Beethoven schrieb ah!, wie er es vom Italienischen gewohnt war, eine unbewußte Erinnerung in die Oper, die uns beweist, wie dramatisch er auch hier gestaltet. Berühmt geworden ist besonders die Stelle, fünf Takte vor dem letzten Tenorsolo, wo auf F-dur ganz unvermittelt der Quartsextakkord von fis-moll folgt; und der ganze Schluß drückt aus: „Wenn du nicht hilfst, sind wir rettungslos verloren!" Aber er muß helfen, weil er helfen kann. Es geht ins Allegro maestoso: Quoniam tu = „Denn du" singt der Chortenor mit aller Kraft, um mit dem solus sanctus = „allein bist heilig" im jähen Oktavensprung abwärts ins piano zu fallen. Man hat es bemängeln wollen, daß dadurch der Logik Gewalt angetan sei; man dürfe doch nicht das Subjekt („du") schreien und das Prädikat („bist heilig") stammeln! Aber gerade darin offenbart sich Beethovens Empfindungsausdruck, daß er mitten im Satz wechselt: mit verzweifelter Energie wird Gott angerufen, nach der vorhergehenden Angst und Not, und mitten im Aufschrei der Seele packt den Menschen die Ehrfurcht vor der Heiligkeit Gottes und wirft ihn nieder. Aber er rafft sich auf: quoniam tu solus altissimus = „denn du allein bist der Höchste"; diese Stelle erfordert wieder eine Riesenanstrengung der Chorstimmen. Und nun folgt die großartige Fuge: in gloria Dei patris, amen = „in der Herrlichkeit Gottes des Vaters, Amen". Posaunen spielen das Thema mit, später nehmen es die Solostimmen auf über einem Cantus firmus des Chorbasses; es steigert sich bis zu einem mächtigen Unisono. Endlich wird das Gloria wiederholt.

Es folgt das Credo. Außerordentlich fest und sicher tritt sein Thema auf: credo = „ich glaube" sagt es uns mit ungebrochener Zuversicht. Ich verstehe nicht, wie man es so gezwungen hat erklären wollen, als ob seine Energie nur eine erborgte sei, als ob

Beethoven die Zweifel in seiner und unserer Seele dadurch im Keim habe ersticken wollen, daß er recht laut und stark wiederholt: credo = „ich glaube!" Warum so künsteln und deuteln? Er war doch kein Ungläubiger, kein Unchrist; das haben wir ja von vornherein abgewiesen. Er glaubt an einen persönlichen Gott; davon singt er hier. In unum Deum = „an einen einzigen Gott", das ist hervorgehoben, dagegen patrem omnipotentem = „den Vater, den allmächtigen" so großartig gesteigert, daß es der Chor wieder auf dem hohen b kaum bewältigen kann. Bemerkenswert sind zwei kurze Stellen: et invisibilium = „(Schöpfer alles Sichtbaren) und Unsichtbaren", und ante omnia saecula = „vor aller Zeit(rechnung)", beide geheimnisvoll, doch die zweite noch mystischer als die erste. Siegreich klingt das Deum de Deo = „Gott von Gott"; sehr stark betont ist genitum, non factum = „gezeugt, nicht geschaffen", mit beinahe drohend wiederholtem non gegen jeden Widerspruch; und ausdrucksvoll gesteigert ist das dreimalige per quem omnia facta sunt = „durch den alles geschaffen ist". Nun aber kommt eine Hauptstelle. Das Orchester leitet weich und schön nach Des-dur, und der Chor singt wunderbar rührend: qui propter nos homines = „der für uns Menschen", et propter nostram salutem = „und für unser Heil", das wir Armen so notwendig brauchen und das nur seine Liebe uns schenken kann, descendit de coelis = „herabgestiegen ist vom Himmel". Beethovens ganze Menschenliebe, sein innigstes Mitgefühl mit allem menschlichen Jammer und Elend tönt hier aus; denen muß ja ein Heiland erstehen. Und ebenso ergreift ihn der Gedanke, daß dieser aus Himmelshöhen sich herablassen muß; wie weit Himmel und Erde voneinander sind, das wird uns hier mit geradezu erschütternder Deutlichkeit tonmalerisch veranschaulicht, vom hohen b herab, und zuletzt wieder hinauf.

Der nächste Abschnitt ist der allerherrlichste. Der Solotenor hat ein Wunder zu verkündigen: Et incarnatus est = „Und er ist Fleisch geworden" singt er in einem unbeschreiblichen Adagio, das in geheimnisvoller Melodie, nur von der Viola mitgespielt, altkirchlicher Weise ähnelt. De spiritu sancto = „vom heiligen Geist", dann wunderbar weich ex Maria = „aus Maria", und endlich virgine = „der Jungfrau". Wie der d-moll-Dreiklang da in den Holzbläsern zittert, das läßt sich mit Worten nicht andeuten. Die andern Solisten nehmen das Thema auf; darüber schwebt ein Flötensolo, wie die Taube als Symbol des heiligen

Geistes. Der Chor aber — und damit haben wir geradezu eine dramatische Szene — wiederholt den ganzen Satz pianissimo, auf der leeren Quint a : e, mehr stammelnd als singend. Die Gemeinde kann das Wunder nicht fassen; sie liegt in bebender Anbetung auf den Knien; sie kann nur nachsprechen, was ihr verkündigt wird, den Sinn versteht sie nicht; nur ein Wunder vermag sie zu ahnen. Doch schon ist die Lösung bereit: wie es geschehen ist, wie es hat geschehen können, das kann der Vorsänger nicht erklären; aber was damit geschehen ist, das verkündigt er laut: et homo factus est = „und Mensch ist er geworden". Und laut singt es ihm der Chor nach; denn nun kann er folgen. Homo, homo wird vom Solisten und Chor wechselnd wiederholt; und unendlich viel liegt in diesem Zwiegespräch. „Ein Mensch, ja denkt euch nur, ein Mensch!" Wirklich? ein Mensch? ist das wahr? dürfen wir das glauben? das wäre ja über alles Bitten und Verstehen; da hätten wir ja den Heiland, den wir brauchen; da wäre uns ja geholfen! Und das ist kein Traum, keine Legende? du sagst uns, es ist Tatsache? „Ja, ich wiederhol' es euch, es ist Tatsache" — factus est! So ungefähr empfinden wir diese Stelle. Und die Verkündigung geht weiter. Ein Adagio espressivo in d-moll bringt das crucifixus etiam pro nobis = „gekreuziget auch für uns". Nicht nur Mensch, sondern Märtyrer ist der Heiland geworden; pro nobis = „für uns" wiederholt der Chor in banger Frage: „also wir haben es verschuldet?" Und wie wenn plötzlich die Erinnerung erwacht an etwas, was man einmal gelernt hat: sub Pontio Pilato = ja richtig: „unter Pontius Pilatus" war es; wie konnten wir das vergessen? Wiederum unbeschreiblich wird das passus = „er hat gelitten" vom Solisten und Chor gesungen. Gelitten hat ja der Heiland für die ganze Menschheit, und wie hat er gelitten! Das Orchester hat ein klagendes Thema, c und cis zusammentreffend, dem ich nur die „Heilandsklage" in Richard Wagners „Parsifal" zu vergleichen weiß. Das konnte nur erfinden, wer selbst Seelenqual erduldet hat. Et sepultus est = „und ist begraben worden" schließt dieser Teil in ergreifender Kadenz, wobei Sopran und Baß mit dem ausgehaltenen c die Grablegung wunderbar schildern.

Da, nach banger, dumpfer Pause, intoniert der Chortenor: Et = „Und"; das heißt: „Merket auf! es ist nicht zu Ende!" Und auf demselben Ton, dem hohen g: resurrexit = „er ist auferstanden!" Mit einem Schlag ist der Bann gebrochen; und weiter geht's.

Allegro molto C: et ascendit in coelum = „und ist aufgestiegen gen Himmel“, geradezu sinnenfällig in aufschießenden Tonleitern gemalt, bis sich in dem großen F-dur-Akkord, in dem der Chorsopran das hohe a halten muß, alle Himmel vor uns auftun. Großartig wird dann das jüngste Gericht dargestellt: wir hören die Posaune, die es eröffnet; dann heißt es judicare = (er wird wiederkommen) „um zu richten“, in drohend majestätischem Sekundakkord. Und wieder im schärfsten Kontrast vivos = „die Lebendigen“, et mortuos = „und die Toten“, ersteres schneidend, als ob sie sich wehren wollten, letzteres fahl und düster in kaum zu erfassender leerer Harmonisierung. Das fugierte cujus regni non erit finis = „dessen Reich kein Ende nehmen wird“, schleudert zuletzt wieder ein unnachahmliches non! non! jedem Zweifel entgegen.

Der Abschnitt, der vom heiligen Geist handelt, ist ruhiger. Dann aber folgt die Schlußfuge: Et vitam venturi saeculi = „Und (ich glaube an) das Leben der kommenden Ewigkeit“. Daß Beethoven alles, was eine Fuge bringen kann, hier ausnützt, ist selbstverständlich. Aber er tut es, um einen Steigerungsausdruck zu erzielen, der unerhört heißen darf. Wenn der Chor, zumal der Sopran, diesen Anforderungen gerecht wird, dann vollbringt er eine imponierende Leistung. Das ewige Leben, an das Beethoven glaubte, wie wir wissen, ist hier nicht geschildert, sondern geschaut und vorerlebt. Ganz einzig ist es, wenn nach der riesigen Chorstelle, dem Grave, die Solostimmen mit dem amen uns geradezu über diese Welt emportragen in die künftige, die hier nicht nur verheißen, sondern schon erschlossen wird. Darum verschweben sie pianissimo in lichten Akkorden, wie in seligen Höhen; und der Chor bleibt weit darunter und läßt sich von ihnen und dem Orchester hinaufheben.

Müssen wir nicht befürchten, daß auf diesen Höhepunkt eine enttäuschende Abschwächung folgen werde? Oder vernehmen wir jetzt Stimmen „im höheren Chor“? Noch einmal schreibt Beethoven vor: „Mit Andacht“. Wir sollen uns darauf vorbereiten, Gott zu schauen, von Angesicht zu Angesicht. Das Orchester beginnt, feierlich aufsteigend, eine herrlich instrumentierte Melodie; und der Soloalt singt vor: Sanctus = „Heilig“! Ein Thema von drei Noten d-e-a genügt, um uns auf die Kniee zu ziehen. Hier können wir es erfahren: Beethoven war fromm im wahrsten Sinn des Wortes; er beugt sich und uns vor dem allheiligen Gott. Selbst die Solisten wagen kaum zu singen; zuletzt stammeln sie nur mehr, von dem Orchester bebend gehalten. Wer vermöchte auch

Gott zu schauen, ohne in den Tiefen seiner Seele erschüttert zu werden? Der Mensch muß vergehen vor Gottes Angesicht; auf dem kleinen Nonenakkord scheint alles zu ersterben. Da reißen sie sich los, die Solisten, nicht der Chor, zu dem jubelnden Pleni sunt coeli et terra gloria tua = „Voll sind Himmel und Erde von deinem Ruhm"; schmetternder Lobgesang bringt Befreiung von allem Druck: Osanna in excelsis! Das Presto, in das er ausmündet, zählt zu den Beweisen dafür, daß der taubgewordene Meister innerlich so hörte, wie es kaum wiederzugeben möglich ist; die durchgehenden Noten verursachen scharfe Dissonanzen.

Es folgt ein Präludium, Sostenuto ma non troppo, G-dur $^3/_4$. Ob Beethoven hier wirklich geradezu die Wandlung komponiert hat, wage ich nicht zu behaupten. Jedenfalls naht nun der wundervollste Moment: Gott wird nicht nur geschaut und geahnt und gepriesen, er senkt sich selbst zum Menschen herab; er hält Einkehr bei uns. In höchster Höhe, auf dem dreigestrichenen g, setzt die Soloviolinе ein und gleitet langsam, im $^{12}/_8$-Takt, die Tonleiter herab. Es ist ganz unglaublich, welche Wirkung mit diesem einfachen Ausdrucksmittel erreicht wird. Wem hier das Auge feucht wird, der hat sich dessen wahrlich nicht zu schämen. Und wiederum ist die Darstellung dramatisiert; der Chorbaß singt piano, auf dem einen Ton d, als nähme er ein Gnadengeschenk entgegen: Benedictus qui venit in nomine domini = „Gesegnet sei, der da kommt im Namen des Herrn". Wie sollen wir diese Stimmung bezeichnen? Andächtiger kann auch der Gläubigste nicht das Abendmahl empfangen! Und nun spielt die Violine die innigste Melodie, die Beethoven je gesungen hat, und die Solisten nehmen sie auf, und der Chor tritt dazu, anfangs schüchtern, dann immer zuversichtlicher, und ein Satz wird durchgeführt, in dem die ganze Menschheit, ihres Gottes voll, erhaben beseligt erscheint.

Aber noch sind wir auf der Erde, noch sind wir Menschen. Unendlich ist Gottes Erbarmen, unermeßlich seine Allmacht, aber auch furchtbar groß und schwer unsere Schuld. Ein h-moll-Adagio läßt sie uns empfinden; geradezu furchtbar lastet die Wendung vom zweiten zum dritten Takt auf unserer Seele. Ernst und schwer beginnt der Solobaß: Agnus Dei qui tollis peccata mundi = „Lamm Gottes, das du trägst die Sünden der Welt", die Sünden der ganzen Welt, die uns in einen schauerlichen Abgrund des Verderbens blicken lassen; und wenn er nun singt miserere nobis = „erbarm' dich unser", so fällt der Männerchor ein in ebenso hoff-

nungsloser Klage. Dann folgt der Alt, endlich alle vier Solisten, und immer eindringlicher, immer demütiger wird das Bußgebet. Dann endlich eine Wendung, pianissimo, auf dem Sextakkord von A-dur, wie ein unwiderstehlich flehendes: „Willst du uns denn nicht erhören?" Und nun folgt der Schlußteil: Dona nobis pacem = „Gib uns Frieden".

Da erlaubt sich Beethoven etwas ganz Eigentümliches. Er überschreibt das Allegretto vivace, D-dur $^6/_8$: „Bitte um inneren und äußeren Frieden". Damit tut er dem Messetext Gewalt an; davon steht gar nichts darin. Das kann man auch nicht herauslesen; das muß man erst hineinlegen. Man sieht ganz deutlich, wie Beethoven souverän verfuhr: bisher hat er die Worte, wenn auch nicht kirchlich, so doch jedenfalls sehr ideal aufgefaßt; was er jetzt tut, hat begreifliches Befremden erregt und ist in der Tat für den Hörer nicht leicht verständlich. Zunächst wird die Bitte um Frieden in einem gesangreichen Satz mit schönem Thema ausgesponnen, dann aber ertönt plötzlich, Allegro assai, B-dur C, wie von fern Kriegsmusik — der Feind ist im Anmarsch! Mitten in den Gottesdienst bricht die Kriegsgefahr herein; ängstlich schreien die Solisten auf. Es ist und bleibt ein unerhörtes Wagnis, eine solche Szene, in so realistisch dramatischer Ausgestaltung, hier hereinzuwerfen. Aber es hilft uns nichts: unsere Phantasie muß überallhin folgen.

In der folgenden Wiederholung des Dona wird allgemein ein Händelsches Thema bemerkt; und es ist mehr als wahrscheinlich, daß Beethoven damit dem von ihm so hochverehrten Meister eine Huldigung darbringen wollte. Aber noch eine Überraschung steht uns bevor: ein Presto fugato alla breve setzt ein und wird vom Orchester durchgeführt bis zu dem verzweifelten Aufschrei des ganzen Chores: Agnus Dei! Das soll offenbar die innere Friedlosigkeit bedeuten, von der nun um Befreiung gebeten wird. Diese Anforderung an unsere Empfindungsphantasie und Beweglichkeit ist noch stärker, als die vorhergehende, weil ihr hier gar kein Anhaltspunkt von außen dargeboten wird. Mit voller Kraft setzt der Solosopran oben auf dem hohen b mit dem Dona ein; dann hält er das hohe as aus, um pacem = Frieden zu erlangen, vielmehr gewaltsam zu erzwingen; und endlich legt sich die schreckliche Erregung, und im Tempo primo wird eingelenkt: der Friede ist gewonnen und befestigt, es klingt, als ob alle sich dessen vergewissern wollten. Dann erst wird es wirklich ruhig; weichere piano-Stellen

ertönen; zuletzt steht das Hauptthema noch einmal groß und leuchtend da, und mit entschiedenster Bekräftigung schließt das Orchester.

Unleugbar hat dieser letzte Satz für den unbefangenen Hörer etwas Befremdendes; mancher wird davon enttäuscht sein, der ein harmonisches Ausklingen erwartete. Das ist Gefühlssache. Eins ist klar: die missa solemnis ist das, was wir sie nannten, eine gewaltige dramatische Phantasie, ein Seelengottesdienst, der Beethovens innerstes Empfinden darstellt. Wir haben den Eindruck, als genügten ihm Form und Ausdrucksmittel kaum dafür; er geht bis an die Grenze des Möglichen. Doch wird sich uns die Überzeugung aufdrängen, daß wir ein in sich geschlossenes Kunstwerk genießen, an dem sich nicht rütteln läßt. Ich mußte auf sehr viele Einzelheiten hinweisen; aber so leidenschaftlich sie betont sind, sie bringen keine Zerstückelung. Der Aufbau des Ganzen ist formell und inhaltlich wohl zu erfassen, der Gesamteindruck entscheidend. Und wollen wir den Seelenadel, der hier ein Weihefest des Idealismus feiert, mit einem Schlagwort kennzeichnen, so sagen wir: Beethovens Messe ist das Hohelied seiner Wahrhaftigkeit. Darum ist alles so echt und so groß; und darum wird er auch recht behalten mit dem Motto, das er seiner Partitur aufschrieb: „Von Herzen — möge es wieder zum Herzen gehen!"

8. Die neunte Symphonie.

Dicht neben die missa solemnis tritt ein anderes Wunderwerk, die neunte Symphonie in d-moll op. 125, kurzweg „die Neunte" genannt. Es wird kaum eine Komposition geben, die so umstritten ist wie diese. Überreich ist die Literatur, die sich damit beschäftigt; in der Flut von Erklärungsversuchen fürchtet der Laie beinahe zu ertrinken. Das Bedenklichste ist, daß auf diese Weise die Meinung immer wieder neu genährt wird, als sei die „Neunte" ganz absonderlich und wenn überhaupt, dann nur mit Hilfe komplizierter Erläuterung verständlich. Darum versuche ich gerade hier die Darstellung möglichst zu vereinfachen; unser Weg wird, wie stets und überall, von außen nach innen führen.

Es wird uns glaubhaft schon aus dem Jahre 1793 bezeugt, daß Beethoven im Sinn hatte, Schillers bekanntes Lied „An die Freude" zu bearbeiten. Offenbar war er von diesem Hymnus so nachhaltig ergriffen, daß er nicht wieder davon loskam. Es vergingen aber dreißig Jahre, bis der Plan zur Reife gedieh, und zwar ganz

anders, als er ursprünglich entworfen war. Beethoven wollte nämlich anfänglich das ganze Gedicht komponieren; es wäre also offenbar eine Kantate geworden, wohl für Soli, Chor und Orchester. Damit hätten wir jedenfalls ein großartiges Werk erhalten; stilistische Bedenken wären kaum wachgerufen worden. Es könnte sich dann nur darum handeln, Beethovens Auffassung mitzuempfinden und daraus ihre Gestaltung zu begreifen, ganz so, wie bei allen seinen Schöpfungen. Nun überrascht er uns aber mit etwas ganz Unerwartetem: er komponiert einzelne, ausgewählte Strophen des Textes und fügt sie dem Schlußsatz einer Symphonie ein, die mittlerweile zugleich entstanden ist. Das ist etwas Neues, dazu gilt es Stellung zu nehmen. Als Vorläuferin der Neunten darf die Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester op. 80 gelten, auf die wir nicht näher einzugehen brauchen. Diese Verbindung von Instrumental- und Vokalmusik ist es, die uns Rätsel aufgibt; nicht sowohl, wie sie ausgenützt, als vielmehr, wie und vor allem warum überhaupt sie hier vollzogen ist, das ist die Frage, die wir nicht umgehen können. Dreierlei Standpunkt ist denkbar: wir können uns ganz ablehnend verhalten und uns unbefriedigt von dem Experiment abwenden; oder wir lassen es uns gefallen und geben wenigstens für diesen Ausnahmefall die geniale Kühnheit zu; oder endlich wir überzeugen uns von ihrer Berechtigung, das heißt dann geradezu: von ihrer künstlerischen Notwendigkeit. Es wäre ganz verfehlt, uns zu einer von diesen drei Auffassungen bekehren oder gar zwingen zu lassen; um uns zu einer davon zu bekennen, gleichviel zu welcher, müssen wir möglichst unbefangen prüfen.

Sehen wir uns den Bau der Symphonie näher an, so dauert es lang, bis wir das Neue entdecken, das uns stutzig macht. Der erste Satz ist ein Allegro ma non troppo un poco maestoso $^{2}/_{4}$. Man mag mit Recht behaupten, daß seine Thematik und ihre Gestaltung besonders reich, interessant und bedeutend sei; formell ist es ein Symphoniesatz und als solcher nicht schwer zu verstehen, zumal für den, der stufenweise durch Beethovens Werke hierher gelangt ist. Ich spreche vorläufig absichtlich nicht vom Empfindungsgehalt; darauf kommen wir später. Der zweite Satz, ein Molto vivace $^{3}/_{4}$, läßt sich stilistisch dem ersten Satz der c-moll-Symphonie vergleichen: auch hier ein ganz kurzes Thema, nur ein Takt, nur drei Noten im Oktavsprung, rhythmisch bedeutender als melodisch. Daraus entspinnt sich ein wildbewegtes Scherzo; an Stelle des

Trios erscheint ein scharf kontrastierendes Presto alla breve in D-dur. Die Coda zeigt verwegene Dramatik, eine förmliche Hetzjagd; aber das kennen wir ja schon von früher. Der dritte Satz ist nicht nur unsagbar herrlich, sondern er zeichnet sich auch durch ganz besonders wohltuende Übersichtlichkeit aus. Es sind zwei Teile: ein Adagio molto e cantabile B-dur C, und ein Andante moderato D-dur $^3/_4$. Wenn der Dirigent seinem Orchester vertrauen darf, das erstere wirklich sehr breit zu nehmen, so wird das zweite trotz der vorgeschriebenen Beschleunigung des Tempos immer noch dem einheitlichen Charakter des Satzes entsprechen können. Beide Teile wechseln ab, werden variiert und durchgeführt; ein fanfarenartiges Gegenthema tritt dazwischen — alles wundervoll, aber nichts weniger als unklar oder schwerverständlich. Bis hierher haben wir eine Symphonie in aller Form. Nun möchte ich fragen: welcher Zuhörer, der nicht weiß, was jetzt kommt, erwartet etwas anderes als ein Finale, wie es eben üblich ist? Angenommen, Beethoven hätte auch den vierten Satz dieser Symphonie rein instrumental nur für Orchester geschrieben, wer würde daran Anstoß nehmen? Ob wohl je irgend jemand nach diesen ersten drei Sätzen das Gefühl gehabt hat, jetzt müsse ein Finale mit Gesang folgen? Hand aufs Herz: sind nicht sogar die Wissenden jedesmal wieder davon überrascht? dünkt nicht auch ihnen bei jeder Aufführung der Neunten der Schluß wieder problematisch? Noch wollen wir nicht aburteilen; aber so viel scheint doch sicher: selbstverständlich ist die Wendung nicht. Sehen wir zu, wie sie herbeigeführt wird.

Es ertönt fortissimo der Sextakkord von d-moll mit b als Vorhalt zu a, eine schneidende Dissonanz, die um so greller wirkt, als sie vollständig unvorbereitet einsetzt. Es ist wie ein schmerzlicher Aufschrei des ganzen Orchesters, der denkbar stärkste Kontrast zu der himmlischen Verklärung des vorhergehenden Satzes. Und wenn schon dieser Anfang verblüfft, so nicht minder das folgende Unisono der Bässe, das die Bezeichnung trägt: „Im Charakter eines Rezitativs, aber im Tempo“. Hier dramatisiert Beethoven die einzelnen Gruppen seines Orchesters zu einer musikalischen Handlung, deren Verlauf sich mit Worten kaum schildern, geschweige denn deuten läßt. Der Aufschrei wiederholt sich mit verstärkter Gewalt, ein zweites Rezitativ der Bässe antwortet. Wie eine Erinnerung aus weiter Ferne erklingt das Motiv des ersten Satzes, nach einem heftigen Rezitativ das Thema des zweiten,

nach einem fragenden Rezitativ die Melodie des dritten. Ein letztes Rezitativ der Bässe von beinahe drohender Energie, und nun, durch die Oboen vermittelt, eine ganz neue Idee, das Motto zum Finale. Die Bässe unterbrechen es mit einem Rezitativ, das wir später noch einmal hören werden; und jetzt erst wird die D-dur-Melodie vollständig gespielt, erst vom Baß, leise und geheimnisvoll, dann vom Orchester aufgenommen, immer größer und voller, bis zur Durchführung in strahlendem Glanze.

Halten wir einen Augenblick inne. Was soll das alles heißen? Es ist wie ein Kampfgespräch der Instrumente untereinander; können wir seinen Sinn erraten? Sehr hübsch umschreibt es Kretzschmar: es ist wie ein Chaos, aus dem das Orchester den Ausweg sucht. Rettende Vorschläge, mit den Anklängen an die ersten drei Sätze, werden abgelehnt; etwas anderes, etwas Neues wird verlangt. Und wie die Oboen es andeuten, da wird es angenommen, und die Lösung ist gefunden. Beethoven läßt uns also die Schaffung des Finales, das Gebären seines Themas, seinen Werdeprozeß in Tönen miterleben. Die Bässe erscheinen dabei als die Mentoren, als die Ältesten des Orchesters; ihre Rezitative sind so lebhaft, daß man sich versucht fühlen könnte, ihnen Worte zu unterlegen, wie dies auch tatsächlich durch Dr. Georg Göhler geschehen ist. Somit gelangen wir zur Deutung des Rätsels. Um sie zu gewinnen, muß man sich wohl oder übel entschließen, zu poetisieren. Und so wird denn von hier aus der Symphonie ein Programm unterlegt, das man etwa folgendermaßen zusammenfassen kann. Es handelt sich um „die Freude“. Die Symphonie beginnt mit dem Ausdruck der Freudlosigkeit im ersten Satz, in klagender und schmerzender Erkenntnis. Diese treibt dazu an, sich aus solchem Zustand zu befreien; es will aber nicht gelingen. Denn der zweite Satz ist zwar von dämonischem Humor erfüllt, der dritte atmet himmlische Verklärung; aber von der Freude bleiben beide weit entfernt. Daher der Ausbruch der Verzweiflung zu Beginn des vierten Satzes und die krampfhafte Anstrengung des Orchesters, die erlösende Weise zu finden. Ein solches Programm hat etwas für sich: es ist musikalisch; es ist ein Empfindungsprogramm, kein gegenständliches. Und doch erregt es ein großes Bedenken. Von Anfang an war es dem Hörer nicht bewußt; er ahnt es gar nicht, daß die ersten drei Sätze solche Bedeutung haben. Es ist die alte Geschichte: man kann das alles heraushören, aber man muß es nicht. Erst der Anfang des vierten Satzes

führt darauf hin; wird nun der Hörer sozusagen rückempfindend es auf die vorhergehenden Sätze beziehen? Wieder möchte ich behaupten: wenn ein symphonisches Finale folgte, wie in den anderen acht Symphonien Beethovens, so würde es keinem Menschen einfallen, ein derartiges Programm zu erdichten. Die ersten drei Sätze widerstreiten ihm nicht; aber noch viel weniger fordern sie es. Sie sind eben nicht so angelegt, daß wir sie so erklären müßten. Wir drehen uns also im Kreis herum. Das Programm zeigt uns im günstigsten Fall, was Beethoven mit dem Anfang des letzten Satzes gemeint hat; von der künstlerischen Notwendigkeit aber vermag es uns keineswegs zu überzeugen. Allerdings sind wir auch noch nicht zu Ende; jetzt kommt erst das Schwierigste.

Noch einmal appelliere ich an das Gefühl des Zuhörers. Wenn die kühngewaltige Einleitung zum Erklingen der erlösenden D-dur-Melodie geführt hat und das Orchester nun in dieser schwelgt, wer bleibt da unbefriedigt? Wer sagt da etwa: das hilft doch alles nichts, das ist Täuschung, das führt nicht zum Ziel? Wenn das ganze Finale instrumental bliebe, auch jetzt noch, nach allem Vorhergehenden, wer würde sich darüber wundern? Auch jetzt noch, gerade jetzt, bei diesem großen Orchestersatz, wer erwartet oder verlangt Gesang? Wer es nicht weiß, was folgt, kann auch jetzt noch, gerade jetzt, nicht darauf vorbereitet sein. Plötzlich ein Umschlag: das Orchester fällt in die Verzweiflung zurück; es wiederholt den Aufschrei, nur noch viel leidenschaftlicher, in einem ungeheuerlichen Akkord, der sämtliche sieben Töne der harmonischen d-moll-Tonleiter zugleich erklingen läßt, den verminderten Septimakkord cis-e-g-b über dem Sextakkord f-a-d. Und nun erfolgt der entscheidende Umschwung. Nicht die Bässe antworten im Rezitativ, sondern eine Baßbarytonstimme singt: „O Freunde, nicht diese Töne! sondern lasset uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!“ Diese Worte hat Beethoven selbst verfaßt; ihre Melodie ist fast genau dem letzten Rezitativ der Bässe in der Einleitung entsprechend. Und hier wie dort folgt die erlösende D-dur-Melodie, nun aber nicht vom Orchester gespielt, sondern von Solisten und Chor gesungen: „Freude, schöner Götterfunken“ usw.

Hier also ist der Augenblick, da die Symphonie zur Kantate wird, zu erkennen. Genügt das oben angedeutete Programm, um diesen Übergang zu erklären? Ich glaube kaum. Wir müssen es erweitern, und zwar mit einem sehr gefährlichen Schritt

aus dem Reich der Empfindung in das der Begriffe. Das Orchester ist seiner Aufgabe nicht gewachsen; es vermag die Freudlosigkeit nicht zu bannen, die Freude nicht zu erobern. Der Gesang muß ihm zu Hilfe kommen. Das heißt also nicht mehr und nicht weniger als: die absolute, die Instrumentalmusik und die symphonische Form genügt nicht; Beethoven muß andere Ausdrucksmittel zu Hilfe rufen, und er findet sie in der Verbindung von Wort und Ton, im Gesang. Nur so vermag er das Letzte, das Höchste auszusprechen. Wir wollen uns jede nähere Erörterung darüber, ob das wahr und richtig ist, für später aufsparen; es werden dann auch Folgerungen von ungeheurer Tragweite sich daran knüpfen. Hier steht die Frage so: wenn Beethoven das sagen wollte, ist es ihm gelungen, uns davon zu überzeugen? Und, ich meine, die ehrliche Antwort eines jeden Hörers muß lauten: zu überzeugen — nein! Man kann es so auffassen; besonders bei näherer Überlegung mag es einleuchten; man muß sich aber erst hineindenken. Der unmittelbare Eindruck, auch auf den Wissenden, wird bei jeder Aufführung der einer Überraschung sein. Nenne man es geistvoll, großartig, kühn und neu; es hat nichts Zwingendes, nichts zweifellos Überwältigendes, wie gerade bei Beethoven sonst immer. Es ist ein Experiment und wirkt als solches auf jeden, dessen Empfänglichkeit nicht durch Gewohnheit abgestumpft, dessen Urteil nicht durch prinzipielle Voreingenommenheit getrübt ist. Das sollte man offen eingestehen; es ist keine Lästerung. Wir sehen ganz deutlich, daß alle Erklärungsversuche von hier aus entspringen; von hier aus wird das angegebene Programm rückwärts über die ganze Symphonie gezogen; von hier aus wird behauptet, die ersten drei Sätze bildeten den riesigen Unterbau für den vierten. Und noch einmal sei zugestanden: so kann man es fassen; so mag es aussehen. Zu beweisen ist es nicht. Tatsächlich steht nur fest, daß Beethoven ursprünglich das Lied „An die Freude" komponieren wollte und dann auf die Idee kam, es mit einer Symphonie zu verbinden; er hat es getan, und nun sehen wir es vor uns, wie er's gewollt hat. Aber wir merken diesen Willen, und darum erscheint es uns als Willkür. Er muß es selbst gefühlt haben, daß die Verbindung von Instrumental- und Vokalmusik, von Symphonie und Kantate, von musikalischer Poesie und Poesie in Wort und Ton stilistisch einen Sprung bedeute; darum hat er versucht, ihn zu motivieren. Aber

weit entfernt, den Riß zu verdecken oder gar zu überbrücken, zeigt er ihn uns nur um so deutlicher in seiner ganzen Gewagtheit.

Sind wir nun aber drüben, ohne in den klaffenden Spalt zu stürzen, dann tut sich eine Welt auf, so herrlich und schön, wie nur Beethoven sie erschließen konnte. Merkwürdig: in den ersten drei Sätzen dachten wir nicht entfernt an kommenden Gesang, jetzt denken wir kaum mehr an das Orchester. Die Kantate siegt nach der Symphonie! Es ist aber auch zu wunderbar, wie der Freudenhymnus sich steigert. Schon die Stelle „und der Cherub steht vor Gott" läßt uns einen Blick tun in die heilige Tiefe der Empfindung; vollends das Adagio non troppo ma divoto „Ihr stürzt nieder, Millionen? ahnest du den Schöpfer, Welt?" ist geradezu Gebet. Da läßt uns Beethoven vor seinen Gott treten, den wir aus der missa solemnis kennen, und dieser Gott ist so erhaben, daß es schon Seligkeit ist, ihn zu ahnen. Aber er ist zugleich uns allen „ein lieber Vater", und darum ist die anbetende Gottesverehrung notwendig zugleich liebendes Umfassen der ganzen Menschheit. „Seid umschlungen, Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt!" das wird in einem Andante maestoso auf ein Thema von hinreißender Ausdrucksgewalt gesungen. Jetzt enthüllt sich Beethovens Idealismus, wie wir ihn im „Fidelio" gehört haben: „Alle Menschen werden Brüder, wo dein sanfter Flügel weilt!" Alles äußerlich Trennende muß weichen; neuer Zauber bindet, was zerrissen war. Das Reich der Freude ist das Reich der Brüderlichkeit; nur die Liebe kann es uns schenken. So vereinigt Beethoven zuletzt die beiden Hauptthemen, die Freudenmelodie und die des Bruderkusses, in einem großen Strome. Hier ist ein Musterbeispiel für die poetisch-musikalische Wirkung und Bedeutung des Kontrapunktes. Wenn der Sopran singt „Freude, schöner Götterfunken" und der Alt gleichzeitig „Seid umschlungen, Millionen", so haben wir kaum Ruhe, zu bemerken, wie kunstvoll das gemacht ist. Es klingt zusammen, als sei es von Anfang an dazu bestimmt und gebildet; wir empfinden es als nicht nur möglich, interessant und geistreich, sondern vielmehr als motiviert, als notwendig. Hier überzeugt uns der Meister! Und er kann sich gar nicht genug tun. Unerhörtes wird, wie in der missa solemnis, von den Singstimmen verlangt; es ist kaum möglich, alles so herauszubringen, wie Beethoven es innerlich hörte und ohne Rücksicht auf Ausführbarkeit den Ausführenden zumutete. Er schuf eben für einen idealen Chor, für ideale Solisten; und es kann nur

die Aufgabe sein, diesem Ideal recht nahe zu kommen. Das taumelnde **Prestissimo**, in dem auch dieses Werk ausklingt, ist noch besonders gefährlich; wir kennen diese Steigerungen bis an die äußerste Grenze.

So scheiden wir auch von diesem Werke mit Dank und Bewunderung für seinen Schöpfer, wenngleich nicht mit der unbedingten, fraglosen Befriedigung, die er uns sonst bereitet. Ich meine, es ist nicht verwunderlich, daß die Neunte lange und vielfach unverstanden und ungewürdigt blieb. Es ist im Gegenteil zu verwundern, daß sie doch schließlich sich durchzusetzen vermochte. Und es ist am allerverwunderlichsten, daß sie heutzutage so populär ist, so oft aufgeführt und so allgemein bejubelt wird. Gerade diesem Werk gegenüber stimmt der lärmende Erfolg nachdenklich. Sind wir wirklich so weit, es leicht und sicher zu erfassen? haben wir seine Rätsel gelöst? verstehen wir es alle restlos? Oder sind wir es uns am Ende gar nicht mehr bewußt, daß es ganz außerordentlich ist? Hat sich in der Gewohnheit die Empfindung für seine problematische Größe abgestumpft? Ich fürchte sehr, es ist dabei sehr vielfach, gelinde gesagt, falsche Bescheidenheit im Spiel. Man schämt sich, zu bekennen, was man sich kaum selbst einzugestehen wagt; man würde ja damit rückständig erscheinen, und das will man doch nicht. „War's vielleicht auch Eitelkeit?" meint Pogner in den „Meistersingern". O ja; die spielt auch mit. Lassen wir sie beide fahren; nur wer ehrlich genug ist, sich als Zweifler und Frager zu bekennen, wird zu wahrem Verständnis durchdringen. Und wer es vielleicht nicht glauben will, daß es sehr wichtig ist, wie wir die Neunte auffassen, der sei auf die Folgerungen hingewiesen, die daraus zu ziehen und, falsch oder richtig, auch tatsächlich gezogen worden sind.

Wenn man für die Neunte das Programm gelten läßt, wie ich es skizziert habe, so läßt sich über den Empfindungsgehalt der einzelnen Sätze viel Schönes sagen. Keiner hat sie poetischer erläutert als Richard Wagner, der den Hörer durch ausgewählte Stellen aus Goethes „Faust" in ihre Bedeutung einzuführen versucht. In der Tat kann man die Stimmungen in der Neunten recht wohl als faustische bezeichnen. Überaus beherzigenswert ist es aber, daß Wagner ausdrücklich erklärt, die Goetheschen Verse ständen mit Beethovens Werk keineswegs in unmittelbarem Zusammenhang. Das Wesen der höheren Instrumentalmusik bestehe darin, in Tönen das auszusprechen, was in Worten unaus-

sprechbar ist. Er bedient sich also des Dichterwortes nur zum Gleichnis, nur zur Andeutung, ganz im allgemeinen, und erwartet sich davon nicht etwa durchdringendes Verständnis, sondern nur stimmungsvolle Ergriffenheit. In diesem Sinn darf man sein Programm willkommen heißen. Er war ja auch wie kein anderer berufen, die Neunte zu erläutern; alles, was er darüber schreibt, ist bis in die technischen Einzelheiten beachtenswert und lehrreich.

Umsomehr sind wir gespannt darauf, wie er die kritische Frage des letzten Satzes lösen werde. Er schreibt wörtlich: „Der Fortgang der musikalischen Dichtung dringt auf Entscheidung, auf eine Entscheidung, wie sie nur in der menschlichen Sprache ausgesprochen werden kann." Und er bewundert es, wie der Meister das Hinzutreten der Sprache und Stimme des Menschen als eine zu erwartende Notwendigkeit mit dem erschütternden Rezitativ der Instrumentalbässe vorbereitet. Damit ist das Problem aber erst richtig bezeichnet, noch nicht erklärt. Wir fragen: warum reicht hier die absolute Musik nicht aus? warum gerade nicht für die Freude, nachdem sie doch für das Heldentum (in der Eroica) ausgereicht hat? Warum muß „der letzte Versuch, durch Instrumentalmusik allein ein sicheres, festbegrenztes und untrübbares freudiges Glück auszudrücken", so jäh scheitern? Ist denn Beethovens Seelendramatik sonst nicht zum Abschluß der Idee gelangt? Wohl haben wir wiederholt bemerkt, wie die Sprache seines Orchesters sich zu solcher Bestimmtheit steigert, daß wir meinen möchten, es müßten ihr Worte entblühen. Wir haben uns aber ebenso davon überzeugt, daß niemand imstande ist, diese Worte zu finden. Nun Beethoven sie selbst hinzufügt, müssen wir wohl sagen: er führt die Musik bis an die Grenze der begrifflichen Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks; wenn wir „die Freude" denken sollen, muß das Wort es uns lehren. Empfinden lassen kann sie uns die Musik für sich allein ganz gewiß; hier aber sollen wir mehr, und das kann die absolute, die Instrumentalmusik nicht leisten. Damit drehen wir uns doch wieder im Kreise herum! Ich möchte fragen: warum genügten denn dann die ersten drei Sätze rein instrumental? Sollten wir die Freudlosigkeit und die Anstrengung zur Befreiung weniger bestimmt empfinden? Wir müßten geradezu erklären: erst das Experiment des vierten Satzes reißt uns die Augen auf; jetzt erst wissen wir, unter welcher Beklemmung wir vorher gelitten haben. Aber dasselbe Gefühl

haben wir doch z. B. auch in der c-moll-Symphonie, mit überzeugender Gewalt, gerade weil wir's nicht in Worte fassen können.

Es handelt sich also um prinzipielle Entscheidung; und Richard Wagner, der vor keiner Konsequenz je zurückschreckte, zögert auch hier nicht, sie zu ziehen. Was er in seiner 1846 zu praktischem Zweck geschriebenen Erläuterung nur andeutet, das führt er später verschiedentlich näher aus. Wir können es in ein Axiom zusammenfassen: die Neunte bedeutet den Bankerott der absoluten, der Instrumentalmusik. Beethoven selbst, der Meister der Symphonie, zeigt uns damit, daß der absolut musikalische Empfindungsausdruck zu unbestimmt, zu allgemein und deshalb unbefriedigend ist. Erst in Verbindung mit dem begrifflich bestimmten Wort offenbart auch die Musik ihre höchste Macht; die Verbindung von Musik und Poesie ist der Gipfel ihrer künstlerischen Bedeutung. Daß Richard Wagner selbst so dachte und empfand, begreifen wir wohl. Der Begründer und Vollender unseres gesungenen Dramas war in all seiner Größe einseitig; darum bekennt er von sich selbst, daß er mit der absoluten Musik sich nicht einlasse. Aber seine Behauptungen sind eben ganz subjektiv; nichts wäre gefährlicher, als wenn wir sie uns ohne weiteres aneignen wollten. Jedenfalls hat er sie klar und bündig ausgesprochen, und viele haben ihm beigestimmt; aber bis heute ist der Widerspruch dagegen nicht verstummt. Als ebenso berechtigt muß der Standpunkt gelten, der nach wie vor Instrumental- und Vokalmusik reinlich scheidet und jeder innerhalb ihrer Grenzen Wert und Bedeutung zuerkennt. Das zeigt sich dann auch an den weiteren Folgerungen.

Mit voller Entschiedenheit, ja sogar mit einem Anflug von Hohn wendet sich Wagner gegen die oberflächliche Anschauung, als sei mit der Neunten ein neues Genre, eine „Symphonie mit Chören" geschaffen. „Warum soll der oder jener nicht auch eine Symphonie mit Chören schreiben können? warum soll nicht Gott der Herr zum Schluß aus voller Kehle gelobt werden, nachdem er geholfen hat, drei vorangehende Instrumentalsätze so geschickt wie möglich zustande zu bringen?" Darin sollten alle Beurteiler einig sein: weder eine Symphonie-Kantate noch eine Symphonie-Ode noch sonst irgendwelche Verbindung von Instrumental- und Vokalmusik kann sich stilistisch durch Berufung auf die Neunte rechtfertigen. Eine neue Form ist damit nicht begründet. Auch für die Programmmusik fällt nichts dabei ab; die hat ja mit dem Gesang nichts zu tun. Vielmehr gelangt Wagner zu dem einzigen Schluß,

der für ihn logischerweise möglich war. Es ist überhaupt aus mit der absoluten Musik; es hat überhaupt keinen Sinn mehr, Symphonien zu schreiben. Was instrumental zu sagen war, hat Beethovens Orchester ausgesprochen; fortan hieße Symphonien komponieren nur mehr eine Form ausfüllen; sie mit Gehalt zu erfüllen, kann niemand mehr gelingen. Einzelne interessante Versuche beweisen nur die Vergeblichkeit ihres Bemühens. „Die letzte Symphonie Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst und der Zukunft. Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das allgemeine Drama folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat!"

Wir müssen froh sein, daß Wagner so unzweideutig und rückhaltlos sich äußert. Das sind wenigstens keine Phrasen; für ihn gab es überhaupt nichts mehr anderes als das Drama, sein Drama, das er sonst gar nicht hätte schaffen können. Seine Auffassung zu teilen, sind wir deshalb nicht verpflichtet. Vielleicht hat er sogar recht mit der Überzeugung, in der Symphonie habe Beethoven das letzte Wort gesprochen. Es ist möglich, daß niemals ein Symphoniker nach ihm kommt, der ihn erreicht. Tatsächlich messen wir jeden Komponisten einer Symphonie an Beethoven und haben bis jetzt noch jeden in weitem Abstand bewertet. Allein das beweist noch nicht, daß die Symphonie als solche abgetan sei; und am allerwenigsten ist damit bewiesen, daß gerade die Neunte sie abgetan habe. Beethovens Experiment strebt über die absolute Musik hinaus, in diesem einen besonderen Fall; sein symphonisches Schaffen aber ist damit nicht abgeschlossen. Und das wäre doch unbedingt zu erwarten: von ihm selbst könnte doch nach der Neunten keine Sonate oder Symphonie mehr denkbar sein, wenn die Bankerotterklärung von ihm vollzogen wäre. So rufen wir ihn schließlich selbst zur Entscheidung auf; am Ende ist der Meister der allersicherste Zeuge.

Er soll die Neunte für verfehlt erklärt und sogar davon gesprochen haben, sie umzuarbeiten, jedenfalls das Experiment nie zu wiederholen. Wir können die Glaubwürdigkeit dieser Überlieferung unerörtert lassen und brauchen gar kein Gewicht darauf zu legen. Dagegen möchten wir es bedauern, daß Beethoven den Plan, von dem früher die Rede war, seine Werke uns selbst zu er-

läutern, nicht ausgeführt hat. Da hätten wir vielleicht authentische Selbstkritik gerade auch für die Neunte zu erwarten. So müssen wir uns an Tatsachen halten. Wir wissen, daß er eine zehnte Symphonie plante; der Tod hat die Vollendung verhindert, und aus den dürftigen Skizzen ist wenig oder nichts zu entnehmen. Aber nach der Neunten entstanden sind noch Instrumentalkompositionen wie die letzten großen Streichquartette; und die genügen wohl allein, um jedes Mißverständnis zu bannen. Zusammen mit den letzten großen Klaviersonaten ermöglichen sie uns ein Urteil über Beethovens letzte Schaffensperiode und damit über seine letzten künstlerischen Ziele.

9. Die letzten Werke.

Beethoven auf der Höhe seines Lebens und Schaffens — das ist ein Bild von gewaltig ergreifender Größe. Bis zur letzten Steigerung hat sich sein Inneres entwickelt, wie wir es erschaut haben und wie es in seinen Werken uns zutönt. Kaum gibt es mehr eine Außenwelt für ihn. In einer denkwürdigen Akademie am 7. Mai 1824 wurden drei Sätze aus der missa solemnis und die neunte Symphonie zum ersten Male aufgeführt. Der Meister war zugegen, vollständig taub. Er hörte nichts von den Wunderklängen, die da auf sein Geheiß lebendig wurden; er hörte nichts von dem tosenden Beifall, mit dem die begeisterten Hörer ihm zujubelten. Er stand mit dem Rücken gegen das Publikum, bis die mitwirkende Sängerin Karoline Unger ihn durch Zeichen bewog, sich umzuwenden. Und nun sah er, wie alles applaudierte und ihm zuwinkte. Was muß das für ein Anblick gewesen sein, unvergeßlich für jeden Teilnehmer! Und wie hier im Konzertsaal der Menschenmenge, so stand er im Leben und Schaffen der Welt gegenüber: einsam, unnahbar, und doch ihr liebender Beglücker. Wieder hat Richard Wagner das schönste Gleichnis dafür gefunden. Er erinnert an Teiresias, den erblindeten griechischen Seher, „dem die Welt der Erscheinung sich verschlossen und der dafür nun mit dem inneren Auge den Grund aller Erscheinung gewahrt“. So schreitet Beethoven einher; „so ist der Genius von jedem Außer-sich befreit, ganz bei sich und in sich.“ Darum hat er uns das Tiefste und Wahrste offenbart, was ein großer Mensch und Künstler in Tönen offenbaren kann; dazu ward es ihm beschieden, ganz er selbst und nur er selbst zu sein. In stetig steigen-

dem Maße künden uns das seine Werke; sie werden immer echter, immer eigentlicher, immer Beethovenscher. Und so ist es wohl begreiflich, daß sie immer mehr Hingabe erfordern, um mitempfunden und verstanden zu werden. Das ist aber auch das ganze Geheimnis; daß die Werke der letzten Periode, also besonders die letzten großen Klaviersonaten und Streichquartette, aus anderen Gründen, etwa ihrer Form wegen, unklar oder unverständlich wären, oder daß für ihren Wert und ihre Bedeutung ganz andere, schwer zu bestimmende Maße gelten müßten, davon kann keine Rede sein.

Nirgends sehen wir Beethoven die Form verlassen oder zerbrechen, auch da nicht, wo ein äußerer Anlaß vorzuliegen scheint, wie in der Eroica, der Pastorale, der Neunten. Auch diese drei sind regelrechte Symphonien, wie die anderen sechs. Von der missa solemnis läßt sich ebenso behaupten und beweisen, daß sie die Form der Messe nicht verleugnet, vielfach sogar direkt der gegebenen Tradition sich anschließt. Die Form erscheint erweitert, frei ergänzt, aber wenig verändert. Das Entscheidende ist der Gehalt, mit dem sie erfüllt wird. Es ist ein Zeugnis für Beethovens unvergleichliche Gestaltungskraft, daß er solchen Gehalt in die gegebene Form fließen lassen konnte, ohne sie zu sprengen. Es ist zugleich ein Zeugnis für die künstlerische Tragkraft der Form, daß sie ihn fassen konnte, ohne zu zerspringen. So bestätigt sich uns die Überzeugung, daß Beethoven und die Symphonie eins sind. Er hatte das zu sagen, was sich in der Symphonie sagen läßt, und ist ihr Vollender; die Symphonie erscheint dazu bestimmt, Beethovens Dramatik in sich aufzunehmen, und ist und bleibt sein Reich. Wenn man von ihm rühmt, daß er als souveräner Herrscher darin schalte und walte, so bedeutet das keine Willkürherrschaft, sondern das Regiment eines Geistesfürsten. Das gilt von Anfang bis zu Ende. Aber stilistisch können wir Unterschiede bemerken. So die Vorliebe für weitgeschwungene Melodie, für langatmige Themen, in scharfem Kontrast zu den ganz kurzen prägnanten Motiven, die wie musikalische Schlagwörter wirken. So die immer jäheren, manchmal sprunghaft erscheinenden Wechselbeziehungen des Empfindungsausdrucks, die immer heftigeren Akzente, die immer leidenschaftlichere Sprache. So endlich die immer kolossaleren Dimensionen, die Breite und Wucht der Darstellung, im Gegensatz zu krampfhafter Konzentration und epigrammatischer Schneidigkeit. Alles gesteigert, alles bis an die Grenze unserer

Empfänglichkeit geführt, aber nichts unmotiviert, nichts sinnlos. Die Anforderungen an unsere Empfindungsphantasie wachsen; nicht jedermann wird es möglich sein, zu folgen. Aber nichts wesentlich Neues, nichts prinzipiell Unerhörtes wird von uns verlangt. Wir tun gut, uns davon zu überzeugen; denn wir werden daraus weiter zu schließen haben. Technisch allerdings wird oft so viel gefordert, daß vorläufig ein virtuoses Können allein der Aufgabe entsprechen kann. Noch ist es überhaupt nicht lange her, daß Bülow die letzten großen Sonaten auf seine Programme zu setzen wagte; nicht jeder junge Pianist darf ihm darin nacheifern. Und noch ist es nicht allzulange her, daß die letzten großen Streichquartette öffentlich gespielt werden; man muß sie eben recht fleißig hören. Übrigens sind die technischen Schwierigkeiten nicht unbedingt und nicht durchgehend größer als in früheren Werken; ihre Bewältigung gelingt hier wie überall in Wechselwirkung mit dem Gefühlsverständnis.

Ganz offenbar war es Beethoven darum zu tun, diesen seinen letzten Schöpfungen durch richtigen Vortrag die beabsichtigte Wirkung zu sichern. Darum häuft er auch die Vortragsbezeichnungen; die üblichen Ausdrücke dafür wollen ihm kaum genügen, und wo die italienischen ihm zu konventionell erscheinen, da ergänzt oder ersetzt er sie durch deutsche. Beispiele dafür bieten die Sonaten von op. 101 an: „mit der innigsten Empfindung"; „mit Entschlossenheit"; appassionato e con molto sentimento = „leidenschaftlich und mit viel Gefühl"; das ist ja alles nicht neu, aber gegen früher noch verstärkt. Ähnlich in den Streichquartetten. Kein Wunder, daß diese in jeder Beziehung tiefste Empfindung manchmal formell, stilistisch und technisch enorme Gestaltungskraft voraussetzt; hier paßt einmal das vielmißbrauchte Wort von kongenialer Wiedergabe eines Kunstwerkes. Wer die Riesensonaten op. 106, 109, 110, 111 zum ersten Male sieht, wird in Verwirrung geraten. Und doch enthalten gerade auch diese letzten Werke so außerordentlich viel innige, sogar schlichte Melodik. Man hat ja die Freudenmelodie der Neunten beinahe trivial finden wollen, und sie steht in der Tat an der Grenze. Dann aber die berühmte Arietta in der Sonate op. 111, die Cavatine in dem Streichquartett op. 130, um nur zwei leuchtende Beispiele herauszugreifen — wie ist da vollendeter, geadelter Empfindungsausdruck ohne jede Absonderlichkeit, ja ohne jede eigentliche Schwierigkeit in dem Gesang der Instrumente ausgetönt! Ich müßte fast alle

langsamen Sätze hier aufzählen; einer ist herrlicher als der andere, bis zu dem Des-dur-Lento des letzten Streichquartetts op. 135. Und diesen gegenüber die raschen Sätze, mit der unvergleichlich charakteristischen Ausprägung ihrer Themen, auch sie bezeugen laut die klare, musikalisch logische Meisterschaft ihres Schöpfers. Wie monumental ist der Anfang im ersten Allegro der Sonate op. 106, wie energisch das erste Thema der Sonate op. 111, wie hinreißend leidenschaftlich das letzte Allegro des Streichquartetts op. 132 — auch da des Aufzählens kein Ende. Von ganz hervorragender Ausprägung ist überall der Rhythmus, der eine eigene Abhandlung erfordern würde; wo findet sich sonst ein Stück wie das Presto no. 5 in dem Streichquartett op. 131? Der Reichtum in jeder Beziehung ist ein erstaunlicher, nicht zu erschöpfender. Und wie die Tiefe und die Heftigkeit der Empfindung, so tritt ihre allumfassende Beweglichkeit auch darin zutage, daß Beethovens Humor hier seine Triumphe feiert. Wenigstens haben wir kein anderes und besseres Wort für die unvergleichliche Überlegenheit, mit der er sich und uns immer wieder aus der drohenden Erstickung befreit. Wir könnten das Übermaß des Ausdrucks nicht ertragen, wenn dieser Humor nicht dazwischen käme. Nur dürfen wir damit nicht die landläufige triviale oder auch nur oberflächliche Vorstellung verbinden. Beethovens Humor ist nicht der eines gutmütigen, unbedeutenden Menschen, der gute Miene zum bösen Spiele macht; nicht der sonnige eines ewig jungen Haydn, nicht der wonnige eines unter Tränen lächelnden Mozart. Sondern es ist der Humor des gewaltigen Kämpfers und Siegers, des Idealisten, der eine bessere Welt kennt und uns offenbart. Dieser Humor kann dämonisch sein und uns fürchten machen; er kann leidenschaftlich sein und uns zu verwirren drohen; er kann aber auch leuchten und jauchzen und uns emporheben über uns selbst. Auch das alles ist nicht neu, aber derartig gesteigert, daß wir das Gefühl haben, die Grenzen musikalischen Ausdrucks zu streifen. Und dieses Gefühl kann geradezu schwindelerregend werden!

Um so größer ist infolgedessen die Gefahr, den Boden unter den Füßen zu verlieren. Um so schwieriger ist es, diese letzte Schaffensperiode Beethovens ruhig und vernünftig zu beurteilen. Hier vor allem gilt Richard Wagners Wort von der unvermeidlichen Ekstase: was ein Verzückter, ein Besessener schuf, das muß wohl auch uns in einen wahren Taumel des Entzückens hineinwirbeln. Also gerade hier heißt es auf der Hut sein, um sich nicht zu be-

rauschen; sonst ist es um unsere Fassung geschehen. Dabei gilt es nach zwei Seiten Front zu machen. Zuvörderst wehren wir uns gegen die weitverbreitete Auffassung, als sei erst der letzte Beethoven, und nur dieser, der echte, wahre, große. Wir lassen uns durch seine letzten Riesenwerke die früheren nicht entwerten. Durch die Neunte nicht die anderen Symphonien, damit ist's schon gewonnen. Wer die Neunte gar so überschwenglich preist, der macht sich wirklich verdächtig. Und was anderes wäre denn auch die letzte Konsequenz, als daß durch sie nicht nur jede nachfolgende Symphonie, sondern auch alle vorhergehende absolute Musik entwertet, oder doch in ihrem Wert stark herabgedrückt würde? Daß nach Beethoven kein ebenbürtiger Symphoniker anzuerkennen ist, sei zugegeben, obwohl wir Schumann, Brahms, Bruckner und vor allem Schubert doch nicht werden preisgeben wollen. Daß aber die c-moll-Symphonie uns weniger gelten soll, weil die Neunte uns die Grenzen der Instrumentalmusik aufzeigt, das lehnen wir entschieden ab. Im Gegenteil: die c-moll-Symphonie ist uns nun erst recht lieb und wert, weil sie so bruchlos, so fraglos, so unmittelbar überzeugend zu uns spricht. Und soll das von der siebenten und den anderen fünf nicht ebenso feststehen? Mit der Eroica wird ja allerdings immer eine Ausnahme gemacht, wir werden gleich sehen, warum. Mit den Sonaten und der ganzen Kammermusik ist es nicht anders. Wenn die Opuszahl die Ziffer 100 übersteigt, ist damit noch keine Scheidung in „bedeutendere“ oder „weniger bedeutende“ Stücke schlechthin vollzogen. Deshalb ist die beliebte Einteilung in drei Schaffensperioden so bedenklich. Sie verführt zu dem Irrtum, als könne man ganz scharf und einschneidend abgrenzen; und es ist doch nur ganz im allgemeinen möglich. Nicht nur Beethoven, sondern wohl jeder Künstler macht solche Entwicklungsphasen durch: erst muß seine Eigenart zum Durchbruch kommen, dann kann sie reifen. An Beethoven nun scheiden sich die Geister: die einen erklären seine sogenannte mittlere Schaffensperiode für die Höhe und finden in der letzten ein bedauerliches Übertreiben seiner Eigenart, ein maßloses und zügelloses sich Verlieren in dunkle, künstlerisch nicht mehr zu bewältigende Regionen, also einen Niedergang; die anderen sehen gerade umgekehrt im letzten Schaffen auch das höchste, würdigen alles vorhergehende nur als Vorbereitung darauf und wollen von der sogenannten ersten Periode überhaupt nichts mehr wissen. Dem aufmerksamen Beobachter kann es nicht

entgehen, daß beide Parteien nicht sowohl über Beethoven urteilen, als vielmehr sich selbst qualifizieren; das tut man ja überhaupt viel öfter als man glaubt. Und sieht man noch näher zu, so entdeckt man eine petitio principii; das heißt: das Urteil auf beiden Seiten ist befangen von vorgefaßter Meinung, vielleicht unbewußt von Vorurteil diktiert.

Wer prinzipiell der Programmmusik zuneigt, prinzipiell der Verbindung von Poesie und Musik den unbedingten Vorrang vor der absoluten Musik zugesteht, ferner wer dazu neigt, das Schwere und Schwierige, Düstere und Tragische, Leidenschaftliche und Großartige prinzipiell höher zu bewerten als das Liebliche und Liebenswürdige, Heitere und Sonnige, Anmutige und Anspruchslose, der wird ebenso einseitig im Urteil verfahren wie sein direkter Widersacher. Und weil nun die letzte Periode in Beethovens Schaffen zu gewaltig ist, als daß man sich gleichgültig oder oberflächlich daran vorüberdrücken könnte, so zwingt sie zur unfreiwilligen Selbsterkenntnis. An der Stellung, die er ihr gegenüber einnimmt, kann man den einzelnen wie die Partei prüfen und erkennen. So geht es ja leider immer: eine Parole wird ausgegeben, und da wird blind gefolgt. Und wer vernünftig sein will, der wird der Lauheit bezichtigt. Gewiß klingt es sehr philiströs und unkünstlerisch, den goldenen Mittelweg zu predigen. Das soll hier auch nicht geschehen. Sondern nur der Selbstprüfung soll wieder einmal das Wort geredet sein. Wenn du die letzte Periode Beethovens so hoch stellst, am Ende ganz allein mit dem Preise krönen willst, bist du auch ganz sicher, daß dir seine früheren Werke weniger sagen? bist du ganz sicher, daß des Gedankens Blässe dich nicht ankränkelt? gehst du nicht unwillkürlich von theoretischer Erwägung aus? Wenn du wirklich die c-moll-Symphonie nicht so begeistert genießen kannst wie die Neunte, dann ist's deine Sache; bald hätte ich gesagt: dann ist dir nicht zu helfen. Dein Beethoven geht also erst bei op. 101 an. Aber warum nimmst du denn sofort die Eroica aus, und am Ende auch die Pastorale? Mir scheint, du bist eben Anhänger der Programmmusik; und weil du die Eroica und die Pastorale dazurechnest, darum finden sie Gnade. Übrigens wird auch damit wieder die Unzulänglichkeit der Periodeneinteilung bewiesen; die Eroica ist ja erst die dritte Symphonie!

Schon das sollte zu denken geben: Beethovens Schaffen läßt gar kein „Prinzip" erkennen. Jede Periode enthält „bedeutendere"

und „weniger bedeutende" Werke, mag man sie beurteilen von welchem Standpunkt aus man will. Wer nicht weiter zu folgen vermag, als die erste und zweite Periode im allgemeinen ihn führt, und ehrlich eingesteht, daß er die dritte nicht erfassen könne, mit dem ist nicht zu rechten. Nur ist billig zu bezweifeln, ob er nun wirklich alle Werke der zwei Perioden, die er für sich anerkennt, begreift und versteht, und ob er die dritte nicht deshalb für sich ablehnt, weil er von vornherein meint, sie sei schwerverständlich, oder weil er von vornherein theoretisch gegen ihr vermeintliches Prinzip voreingenommen ist. Immerhin ist solcher Befangenheit, wenn sie nicht in Borniertheit ausartet, noch zu helfen; man darf hoffen, daß sie besserer Einsicht durch reichere Erfahrung zugänglich werde. Viel schwerer heilbar sind die Fanatiker, die ihre Parteiparole durchsetzen. Man darf ruhig sagen: der Kultus des letzten Beethoven wird zu Demonstrationen benützt, das heißt also mißbraucht. Wir haben die weittragenden Folgen erkannt; sie treffen aber auch den Meister selbst. Sie erlauben sich einen gewalttätigen Eingriff in die wundervolle Einheitlichkeit seines Schaffens. Das ist ja gerade an ihm so einzig, daß er immer derselbe ist! Wenn die Enthusiasten meinen, „erst" der letzte Beethoven sei ganz er selbst, so rufen wir ihnen entgegen: nein! der letzte ist es „noch", und der vorhergehende ist es „schon"! Denn er ist immer wahr, immer groß, immer ideal. Machen wir doch die Probe: wenn wir die c-moll-Symphonie hören, wer von uns denkt dann auch nur einen Augenblick, die Neunte sei doch bedeutender? wenn wir Streichquartette op. 59 spielen, wann wird es uns einfallen, sie wegzulegen und zu sagen: nein, das ist noch nicht Beethoven? wenn ein Sonaten-Abend gegeben wird, richtet sich etwa das Maß unserer Begeisterung nach der Opuszahl? Das ist ja gerade der allerstärkste Beweis für die unvergleichbare Wirkung und Wertung von Meisterwerken, daß man auf die Frage, welches nun das bedeutendste sei, eigentlich immer antworten muß: dasjenige, das ich eben höre oder spiele!

Aber damit soll nun gewiß nicht gedankenlose, kritiklose Bewunderung entschuldigt oder gar empfohlen sein. Ich wiederhole: ganz allgemein genommen ist ja an der üblichen Unterscheidung etwas Wahres. Wenn wir die Begriffe recht weit fassen, so dürfen wir sagen: die Werke der mittleren Periode sind die klarsten, geschlossensten, verständlichsten; sie werden immer der stärksten, unmittelbarsten Wirkung sicher sein. Das ist nicht zu unterschätzen.

Eine **c-moll-Symphonie** gibt es nicht wieder; da hat Beethoven seine ganze Größe offenbart, daß jeder sie verstehen muß. Es ist etwas Herrliches um solche Zweifellosigkeit! Es ist wohl begreiflich, wenn sie als der Gipfel aller Kunst erscheint; wir lassen sie uns nicht bemängeln, diese Urkraft in diesen Urtönen. Die Werke der dritten Periode erscheinen, um einmal ein beliebtes Schlagwort zu gebrauchen, intimer. Deshalb meint auch so mancher, er sei schon ein Kenner, wenn er sie über alle andern stellt und rühmt, und tut sich etwas zu gute darauf, sich in sie einzufühlen. Ja, wenn's nur wahr ist, wenn er nur wirklich mitempfinden kann! Ich gestehe offen, daß ich sehr mißtrauisch bin; ob alle diejenigen, die den letzten Sonaten und Quartetten so andächtig lauschen und dann donnernd applaudieren, wirklich tief ergriffen sind, das läßt sich eben nicht kontrollieren. Der letzte Beethoven ist ganz entschieden besonders Mode geworden, und was das heißt, das wissen wir schon. Darum gilt es ernst und nachdrücklich zu betonen, daß er tatsächlich sehr viel von uns verlangt. Wenn wir uns dagegen sträuben, ihn unklar und schwerverständlich zu nennen, wenn wir ihm keine Schwäche, keine Absonderlichkeit andichten lassen, wenn wir von seiner überwältigenden Größe durchdrungen sind, so müssen wir laut bezeugen: leicht macht er's uns nicht, und leicht gewinnen wir ihn uns nicht zu eigen. Damit ist's nicht getan, daß wir eine Parole nachplappern und meinen, nun wüßten wir auch schon Bescheid. Nicht auf Kosten, sondern auf Grund aller vorhergehenden Werke allein kann sich uns das Verständnis auch der letzten erschließen. Also auch hier: niemals von außen, immer nur von innen heraus! Es gibt keinen anderen Weg zu unserem Heil; der letzte Beethoven kann ihn uns nicht führen, wenn er ihn uns nicht vorher schon gewiesen hat.

So ist denn im einzelnen wenig mehr zu sagen. Unbeschreiblich reiches inneres Erleben tönt uns entgegen; mehr als interessant wäre es, könnten wir das „latente Programm" erraten. Es würde wohl kaum unseren Erwartungen entsprechen; es ginge wohl, wie es im „Faust" heißt: „Da muß sich manches Rätsel lösen, doch manches Rätsel knüpft sich auch." Anlaß und Wirkung würden uns oft in recht sonderbarem Verhältnis erscheinen, gegenseitig zu groß und zu klein. Die Hauptsache ist und bleibt die Erkenntnis, daß auch die letzten großen Werke musikalische Werke sind, geschaffen auf Grund Beethovenscher Seelendramatik, daß sie also das äußere und innere Erlebnis, das ihnen zugrunde liegt, nicht

als solches wiedergeben, sondern den Ausdruck künstlerisch gestalten. Ein gutes und sehr bekanntes Beispiel dafür ist op. 129: „Die Wut über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einem Capriccio". Da lehrt uns Beethoven selbst alles, was wir brauchen, schon im Titel des Stückes. Man möchte ja fragen: „Ist das nicht kleinlich, unwürdig? wie kann man denn so etwas komponieren, ist das auch der Mühe wert? oder war es bloß kapriziöse Laune? ist es am Ende nur ein schlechter Witz?" Nichts von alledem. Schlechte Witze macht Beethoven nie, wenn er komponiert; das mögen andere für geistreich halten, seiner wäre es wirklich unwürdig gewesen. Oder man versucht es nur realistisch und will eine ganze Szene heraushören; wir brauchen gar keine Details; es geht sehr bald an die Grenze der Lächerlichkeit, es ist also wieder falsch. Nein, wir haben ein Capriccio vor uns, also ein regelrechtes Klavierstück, zu dem die Stimmung durch die Wut über einen verlorenen Groschen erregt wurde. Damit ist der äußere Anlaß gekennzeichnet. Wer sagt uns aber, in welcher Verfassung Beethoven war, als er über den verlorenen Groschen in Wut geriet? Das müßten wir wissen, um zu begreifen, wie er über solchen Anlaß in Wut geraten konnte! Gibt es nicht erfahrungsgemäß Seelenzustände, in denen der geringfügigste, der erbärmlichste Quark, den wir sonst gar nicht wert hielten, nur überhaupt bemerkt zu werden, uns in Raserei versetzen kann? Gerade der Kontrast der Innenwelt und Außenwelt kann aufeinanderplatzend eine Explosion, eine Katastrophe sogar verursachen. Mit dem Allerweltsweisheitsmittel, mit der Erklärung durch Nervosität, geht es hier nicht. Beethoven ist in Wut; und das will etwas heißen. Aber er tobt sie aus; und das ist das Entscheidende. Er befreit sich nicht durch einen Wutausbruch, sondern durch Komposition eines Klavierstücks, durch künstlerische Gestaltung. Und diese fesselt uns, mehr und dauernder, als der Anlaß dazu uns interessiert. Ja, unser Urteil bleibt eben deshalb frei. Ich mache gar kein Hehl daraus, daß mir dieses Capriccio sehr wenig zusagt; und da hilft es mir natürlich gar nichts, daß ich seine Geschichte kenne.

Ganz anders geht es uns mit einem Wunderwerk wie dem Streichquartett in cis-moll op. 131. Wieder ist es Richard Wagner, der es uns herrlich in poetischer Umschreibung erläutert. Er will uns damit „einen Beethovenschen Lebenstag aus seinen innersten Vorgängen verdeutlichen", bemerkt aber auch hier wieder

ausdrücklich, es sei nur wie ein Traum der Erinnerung: „Selbst hiebei muß ich wiederum der Phantasie des Lesers allein es überlassen, das Bild in seinen näheren einzelnen Zügen selbst zu beleben, weshalb ich ihr nur mit einem ganz allgemeinen Schema zu Hilfe komme". Es ist eine wunderschöne Idee, in diesem Quartett uns einen ganzen Tag mit Beethoven durchleben zu lassen; und doch meint Wagner sehr richtig, „beim Anhören würden wir jeden bestimmten Vergleich sofort fahren zu lassen uns genötigt fühlen und nur die unmittelbare Offenbarung aus einer anderen Welt vernehmen". Sehen wir nicht deutlich, daß Wagners Auffassung der Neunten in ihrer Einseitigkeit durch den Zusammenhang seiner theoretischen Erörterungen über das Drama bedingt ist? Hier spricht der Musiker von der absoluten Musik; und wie hat er Beethoven verstanden! Bei allem Poetisieren weist er sogar fein und sicher darauf hin, daß dieses Quartett formell keinen Bruch mit der Tradition bedeutet: es enthält die üblichen vier Sätze, nur mit Einleitungen und Zwischengliedern, und mit nur einer eigentlichen Pause; deshalb sieht es aus, als seien es ebensoviele Sätze wie Nummern. Also die Form ist erweitert, nicht zerstört, und faßt ungezwungen den unermeßlichen Gehalt.

Wieder anders geartet ist das Streichquartett in a-moll op. 132. Da trägt der dritte Satz Molto adagio die Überschrift „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart". Gehen wir einmal ganz pedantisch, wortklauberisch vor und fragen, was uns von diesem Programm einleuchtet. Das Gesangliche sofort, ohne jedes weitere Nachsinnen. Die Heiligkeit wohl auch. Deshalb ist ja die altertümliche Tonart gewählt. Ich glaube zwar, daß wer von dieser nichts weiß und gelernt hat, einfach F-dur empfindet und später C-dur und schließlich zwischen beiden schwankt; doch kann ich das hier nicht näher ausführen, und es ist auch nicht von ausschlaggebender Bedeutung. Ob aber nun dieser heilige Gesang gerade ein Dankgesang ist und ob er von einem Genesenen an die Gottheit gerichtet wird, das hören wir wohl weniger bestimmt heraus. Nachdem Beethoven es uns selbst sagt, finden wir es natürlich durch den ganzen herrlichen Satz bestätigt. Auch hier, wie überall, nichts Zwingendes, nicht eine einzige Möglichkeit allein gegeben. Wir könnten wohl aus anderem Anlaß so heilig singen oder so gesungen uns vorstellen. Daß nun das dazugehörige Andante „Neue Kraft fühlend" heißt, bedarf keiner Erklärung mehr; wer den heiligen Dankgesang des

Genesenen versteht, erfaßt das ganz von selbst. Und es ist wunderschön, daß Beethoven uns gerade dieses Bild zeigt: wie oft mag er um Genesung gebetet haben! um Genesung von Leibes- und Seelenkrankheit und Schmerzen! Wir wissen ja, daß er namenlos viel leiden mußte bis zuletzt, und wenn er sich selbst einen Märtyrer nennt, so ist das keine Übertreibung: es war qualvoll zum Verzweifeln. Wenn wir nun aber fragen, warum gerade dieser Satz in diesem Quartett so ausdrücklich durch eine Inhaltsangabe bevorzugt ist, so werden wir eine befriedigende Antwort nicht finden. Beethoven hätte wohl jedem anderen eben so gut eine Überschrift geben können. Daß er es nur ausnahmsweise getan hat, berechtigt uns nicht dazu, diesem Satz eine Ausnahmestellung zuzuerkennen. Er enthält nicht mehr Programm und Empfindungsausdruck als die vielen anderen Sonaten und Quartette, in denen der Gehalt „latent" bleibt. Auch hier ist kein Anhaltspunkt zur abschätzenden Bewertung gegeben. Wagner hätte wohl kaum das cis-moll-Quartett zur Erläuterung ausgewählt, wenn ihm das in a-moll höher gegolten hätte. Und wer wird es schlechthin über die großen Sonaten stellen wollen? Wir müssen uns bescheiden. Hie und da einmal, des näheren aber nicht für uns kontrollierbar, wird Beethovens Gestaltungsdrang übermächtig; und was in ihm lebt und zu uns tönt, das will er uns nicht nur zeigen und mitempfinden lassen, sondern auch nennen. Dafür sind wir ihm dankbar; undankbar wäre es, wollten wir nun weiter fordern. Er hat uns so viel gegeben, daß es uns nicht zusteht, eigenwillig den Schatz zu mehren.

Und so gelangen wir denn zu seinem allerletzten Werke, dem Streichquartett in F-dur op. 135. Wie wird es uns entlassen? mit niederschmetternder Gewalt, mit erhabensten Eindrücken? Eine seltsame Fügung will es, daß wir hier noch einmal gründlich geheilt werden von allem Vorurteil, von aller falschen, äußerlichen Auffassung. Wenn es noch nötig ist, so muß uns der allerletzte Beethoven überzeugen. Ein Allegro $^2/_4$ leitet ein, überraschend heiter und liebenswürdig, nichts weniger als tiefsinnig und schwerverständlich, also enttäuschend für den, der mystische Weisheit erwartet. Es folgt ein Vivace $^3/_4$ von etwas obstinatem Charakter und dadurch gedämpftem Humor, rhythmisch und thematisch fast eigensinnig. Dann aber das Lento assai, cantante e tranquillo in Des-dur $^6/_8$, ein geradezu himmlisches Stück von unbeschreiblicher Innigkeit. Das Più lento läßt nur leise,

rührende Klage vernehmen; dann setzt der erste Teil wieder ein und wird zum verklärten Trostgesang. Es ist ganz überwältigend, daß Beethoven am Ende seines Lebens und Schaffens, nach allem Kampf und Sieg, so reine Harmonie offenbart; ahnen wir nun seine Größe? Aber der letzte Satz, der bringt uns eine Überraschung. Da steht als Überschrift: „Der schwer gefaßte Entschluß". Und darunter stehen zwei Themen notiert, eines im Baßschlüssel, Grave $^3/_2$, unter den Noten die Worte: „Muß es sein?"; und das andere im Violinschlüssel, Allegro alla breve, unter den Noten die Worte: „Es muß sein! es muß sein!" Dann entwickelt sich auf Grund des ersten Themas ein Grave ma non troppo tratto („nicht zu gedehnt") und auf Grund des zweiten ein Allegro, der eigentliche Schlußsatz. Was hat das zu bedeuten? Offenbar eine musikalische Dramatisierung. Das Cello fragt immer ernster und eindringlicher: „Muß es sein?" Die Geigen und die Viola wehren sich dagegen, unwillig, trotzig, ungezogen wie verwöhnte Kinder, mit Dissonanzen, die als Grimassen wirken. Aber es flaut ab in piano und pianissimo, bis endlich frisch und fröhlich der Entschluß sich losringt: „Es muß sein!" Und kaum hat die Vernunft gesiegt, so ist auch schon das Seitenthema da, dem man etwa unterlegen möchte: „In Gottesnamen! weil's doch schon nicht anders geht! so fügen wir uns, aber mit Humor!" Die Stimmung wird immer freier und heiterer; ein Rückfall wird rasch überwunden; zuletzt spielt der „schwer gefaßte Entschluß" mit sich selbst, macht sich über sich selber lustig, besonders in den unnachahmlichen zwei Takten poco adagio und dem folgenden Pizzicato, und geradezu übermütig geht es zum Schluß. Das ist unser Abschied von dem großen Meister; lächelnd reicht er uns die Hand: „Ja, ja, Kinder! so kann ich's — nun macht mir's nach!"

Und um was dreht sich denn der ganze Scherz? was für ein Entschluß ist denn so schwer zu fassen? Man erzählt, es sei eine Rechnung zu bezahlen gewesen, eine Schneiderrechnung, behaupten die einen, eine Küchenrechnung, versichern die andern. Wie uns das weh tut! Solche Trivialität soll unser letzter Eindruck sein? damit sollen wir nun davongehen? Unser ganzes Gefühl sträubt sich dagegen. Ei so lassen wir doch den Schneider Schneider und die Köchin Köchin sein — was haben uns denn die zu beirren? Beethoven hat es nicht für nötig befunden, uns die Nase darauf zu stoßen; was haben wir sie denn überall hineinzustecken? Damit verderben wir uns Geschmack und Verständnis;

und darum wäre es hier sehr schade. Denn mag der äußere Anlaß noch so nichtig gewesen sein, der innere Wert des Quartetts geht weit darüber hinaus. Es ist eine Stunde aus Beethovens Leben, wie er sie oft genug, und zuletzt immer häufiger, erlebt haben mag. Da war das seelische Gleichgewicht, das schwer-errungene, immer wieder neu bedrohte und erkämpfte, glücklich gewonnen. Da sang er uns ein Lied aus seiner Welt, die nur ihm allein gehörte und die er uns so wunderbar ahnen läßt. Kaum daß noch eine Wunde blutete, kaum daß noch ein Nerv zuckte in der seelischen Befriedigung. Und mitten in diesen Paradiesestraum hinein fällt ein Laut der Umwelt, der Alltagswelt, eben der Welt, die er überwunden hat und von der er nichts mehr weiß. Es ist ja ganz gleich, was das für ein Laut war; es sind sicher sehr verschiedene Laute gewesen. Aber Mißlaute waren sie alle! Die Berührung mit der Welt der Wirklichkeit an sich ist ein Mißlaut, eine Dissonanz; nun heißt es wieder kämpfen und überwinden. Und nun bedarf es keines Pathos, keiner gewaltsamen Anstrengung. Das Große war ja schon errungen; es muß nur das Kleinliche abgestoßen werden. Ein Nadelstich, ein empfindlicher, aber ungefährlicher. Also nicht in schwerster Rüstung wird die Schlacht geschlagen; es geht nicht auf Leben und Tod. Mit einer Mischung von Lachen und Zürnen wird es abgetan. Die Überlegenheit, die Freiheit, die Heiterkeit des Geistes läßt über das Alltägliche siegen mit spöttischer Geberde; ja sich selbst und das eigene Schicksal vermag sie zu ironisieren. Das sagt uns dieser letzte Satz. Und so hat es Beethoven bewährt, noch auf dem Sterbelager. Als der Bauchstich gemacht werden mußte, meinte er: „Besser Wasser aus dem Bauch als aus der Feder!“ Es darf uns nicht erschrecken, daß er so grausam zu scherzen vermochte. Nicht in Bitterkeit, Enttäuschung und Unmut läßt er uns scheiden, auch nicht in der großartigen Pose eines theatralischen Helden, auch nicht in der furchtbaren Gestalt eines blitzeschleudernden Donnerers — sondern als der wahrhaft große Mensch und Künstler, dem schließlich nicht einmal mehr der tückische Feind kleinlicher Alltäglichkeit etwas anhaben kann. So ist er in ganz eigenartigem Sinn „Allsieger im Kampf“ geblieben und hat sein Ideal im eigenen Ich erobert. So sehr wir ihn darum bewundern, müssen wir ihn nicht noch viel mehr darum lieben?

10. Schluß.

Am 26. März 1827 schloß Beethoven die Augen. Als der Leichenzug sich durch die Straßen Wiens bewegte, soll ein Hökerweib gesagt haben: „Da begraben sie den General von den Musikanten.“ So wäre also bis in die breitesten Volksschichten die Kunde von seiner überragenden Bedeutung schon damals gedrungen. Es kann ja überhaupt nicht davon die Rede sein, daß die Mitwelt ihn verkannt und es der Nachwelt überlassen hätte, ihm gerecht zu werden. Natürlich gab es Neider und Widersacher; die konnten ja gar nicht fehlen. Aber ebenso gab es begeisterte Anhänger und ehrliche Enthusiasten; und wenn sie, wie das eigentlich selbstverständlich ist, zuerst die Minderheit bildeten, so hat sich das im Lauf der Zeit geändert. Rasch ist die Zahl derer, die Beethoven nicht verstehen konnten oder wollten, auf ein kleines Häuflein zusammengeschmolzen. Wo man sich der Aufführung seiner Werke zu widersetzen versuchte, konnte der Widerstand siegreich gebrochen werden; nur mit der missa solemnis und der Neunten hat es lang gedauert. Imponiert hat er immer und überall; und was uns noch wertvoller dünken muß: von jeher haben sich ernste Männer bemüht, wirkliches Verständnis für seine Größe zu gewinnen und anderen zu vermitteln. Das war auch notwendig und ist es auch heute noch. Denn wir sind ins Extrem geraten, und womit ich begann, damit muß ich auch schließen. Unser Beethoven-Kultus, unsere Beethoven-Mode fordert zum Protest heraus. Wenn wir uns dagegen wehren, einen Teil seiner Werke auf Kosten der anderen zu werten, so lehnen wir es um so energischer ab, ihn selbst auf Kosten anderer Meister zu feiern, wie es leider geschieht. Der äußere Betrieb unserer Beethoven-Manie erregt unsere zornigsten Bedenken. Da können wir beobachten, daß derselbe Pianist vor überfülltem Saal auftritt, wenn er nur Beethoven spielt, und vor halbleerem, wenn er auch andere Meister auf sein Programm setzt. Mit dem an sich berechtigten, aber vielfach übertriebenen und veräußerlichten Streben nach Einheitlichkeit kann solche unkünstlerische Einseitigkeit nimmermehr beschönigt werden. Wir erleben es, daß in der ganzen langen Wintersaison in einer großen Stadt keine einzige Sonate oder Symphonie, womöglich sogar kein Streichquartett von Haydn und Mozart gespielt wird, dagegen von Beethoven sämtliche, sogar vielmals. Das Publikum wird damit überfüttert; es muß

sich den Magen verderben. Was ist die Folge davon? Weder für die Ausführenden noch für die Zuhörer kann es mehr ein Fest bedeuten; Beethoven wird zum musikalischen täglichen Brot. Das merkt man an der Wiedergabe seiner Werke; man möchte es sonst gar nicht für denkbar halten, daß man ihn auch „herunterspielen" kann. Soll das so fort gehen, bis er „abgespielt" ist? Und wo blieben dann die anderen Meister alle vor und nach ihm? Er würde unseren Vorwitz strafen, wenn wir behaupten wollten, er habe uns den Geschmack an ihnen allen verdorben.

Ich will ein Gleichnis anwenden. Wer immer nur den höchsten Gipfel einer Gebirgsgruppe besteigt, wird nicht nur die Gruppe selbst, sondern vor allem eben den Hauptgipfel niemals richtig kennen lernen. Er muß auch die anderen Gipfel, auch alle Taleinschnitte und Übergänge fleißig besuchen; sonst täuscht er sich gewaltig. Er muß die ganze Gruppe von allen Seiten überwandern; dann wird er Kenner. Und wenn ihm dann der höchste Gipfel als Kulminationspunkt erscheint, dann weiß er erst, warum es der Hauptgipfel ist — nicht nur, weil es so im Buch steht und auf der Karte, sondern weil die eigene Erfahrung es bestätigt. Darunter haben aber die anderen Gipfel nicht zu leiden; im Gegenteil: sie steigen im Wert ihrer Selbständigkeit. Jedermann hat das Recht, sich unter ihnen seinen Lieblingsgipfel zu wählen, wie es ja auch oft genug geschieht. Jeder Bergsteiger weiß davon zu erzählen und beklagt es, wenn der höchste Gipfel Modeberg wird und dadurch den Genuß an der ganzen Gruppe und ihrem Reichtum beeinträchtigt. Man soll ein Gleichnis nicht zu Tode hetzen; hier aber läßt sich wirklich etwas lernen. Im Leben und in der Kunst schlägt kein Großer den anderen Großen tot; aber das törichte Vorurteil scheint unausrottbar, als könne man immer nur einen einzigen Meister auf den Thron setzen. Die Vergötterung führt zum Götzendienst, zur Abgötterei; das ist eine fürchterliche Geschmacklosigkeit. Noch einmal berufe ich mich auf Richard Wagner. Enthusiastischer als er hat sich gewiß noch kein Mensch über Beethoven geäußert, aber auch nicht über Mozart! Sein Bekenntnis lautet: „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven" — also nicht „an Beethoven" allein. Unwillkürlich gedenken wir des alten Streites zu Goethes Zeit, ob er größer sei oder Schiller; wir wissen auch, wie grob er auf so dumme Frage antwortete. Aber das war ja noch gar nicht so arg; Schiller wurde doch noch genannt, noch zur Diskussion gestellt. Wir aber laufen Gefahr,

gerade Mozart neben Beethoven kaum mehr anzuerkennen, geschweige denn aufzuführen, und wie mit Mozart, so machen wir es mit vielen anderen Meistern. Es muß immer erst forciert werden; es muß eine Manie ausbrechen. So geschah es mit Berlioz, Liszt, so mit Händel, Bach. Das ist alles so absolut unkünstlerisch, von wahrem Verständnis so himmelweit entfernt, so traurig äußerlich, so beschränkt und verlogen. Manchmal möchte man geradezu verzweifeln.

Es wird besser werden. Mit Richard Wagner ging es so ganz ähnlich; der schien uns erst recht für alles andere den Geschmack verdorben zu haben. Das sind Kinderkrankheiten; vielleicht sind sie sogar notwendig. Aber sie müssen überwunden werden, und zwar von jedem Einzelnen von uns für sich. Das ist's, darauf kommt es an. Es ist sehr leicht und billig, auf die Masse zu schelten und die allgemeinen Zustände zu verurteilen; die Verantwortung muß jeder Einzelne mittragen, ob er will oder nicht. Wir sollten uns einmal überwinden und statt „man" immer setzen „wir"; und dazu sollten wir uns ausdrücklich bekennen und ehrlich sagen „ich". Also: ich bin schuld. Ich habe es ebenso verkehrt gemacht, wie alle anderen, die ich tadle. Auch für mich gab es eine Zeit, da war ich von Richard Wagner besessen; alles andere schien mir, wie der Elisabeth im „Tannhäuser", matt und trüb. Ich trau' mir's kaum zu sagen: die „Zauberflöte" langweilte mich! ja sogar der „Fidelio" vermochte mich nicht mehr hinzureißen; dagegen der „Tristan" — der machte mich einfach verrückt. Nun bin ich, wie man zu sagen pflegt, vernünftig geworden. Das ist aber ein Wort, das leicht mißverstanden wird, als sei es gleichbedeutend mit nüchtern und stumpf. O nein. Die Begeisterungsfähigkeit bleibt; oder vielmehr: sie reift erst aus. Verrückt macht mich der „Tristan" gerade nicht mehr; aber „außer mir" bin ich, wenn ich ihn höre, auch heute noch. Ganz anders, aber ebenso stark und schön wirkt die „Zauberflöte", wirkt der „Fidelio" auf mich ein; ich habe alles gewonnen und nichts verloren. Und wer weiß, vielleicht habe ich gerade die „Zauberflöte" so innig lieb gewonnen, wie ich's früher nie gedacht, wie ich's wohl geradezu belächelt hätte! Wie das zugegangen ist? Ich bin genesen, weil ich ehrlich war, nichts heuchelte und nichts verleugnete, und weil alles in uns erst werden muß, vor allem in künstlerischen Dingen.

So dürfen wir auch für Beethoven hoffen. Unsere Forderung lautet: den ganzen Beethoven, aber nicht nur Beethoven! Er-

zwingen läßt sich da gar nichts; das muß werden. Es wird aber nicht von selbst, und es ist nicht gleichgültig, wann es wird. Je schärfer wir die Gefahr erkennen, desto lebhafter verpflichtet müssen wir uns fühlen. Sie ist so groß, daß ein optimistisches, bequemes Verkennen ein Verbrechen wäre. Es ist aber noch nicht zu spät; pessimistische Untätigkeit ist ebenso sündhaft. Jeder von uns muß, soviel an ihm ist, helfen, daß es besser werde. Es heißt in der Bibel: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen." Das gilt auch für unsern Beethoven-Kultus. Versuchen wir, ein Bild davon zu entwerfen, was der für Früchte zeitigen kann und muß, wenn er echt, wenn er des Meisters würdig ist, dem er huldigen will.

Gute Aufführungen, das ist das erste; und dafür, sollte man meinen, wäre gesorgt. Technische Schwierigkeiten können sie nicht mehr vereiteln; für die Auffassung und Wiedergabe ist der Weg gewiesen. Wagner und Bülow haben befreiend und vertiefend gewirkt; es war ihr Stolz, Beethoven-Darsteller zu sein. Inzwischen sind auch Mißverständnisse beseitigt, Auswüchse beschnitten worden. Es ist der Stolz des Künstlers, Beethoven zu spielen oder zu dirigieren; nach wie vor erfordert das einen ganzen Mann. Aber ebenso das Hören und Erfassen! Vollmenschen müssen es alle sein; gar nicht großzügig und vielseitig genug kann unser ganzes Musikleben gestaltet werden, wenn Beethoven den Mittelpunkt bildet. Unter Blinden ist der Einäugige König; primus inter pares, unter Seinesgleichen der Erste — das ist die wahre Majestät. Darum ist es nichts mit den Spezialisten. Beethoven können, das heißt alles können. Und darum dürfen wir um Gotteswillen keine „Beethovenianer" sein, sondern Musiker, Kunstfreunde im vollen Sinn des Wortes. Und nun genügt es nicht, zu lieben, zu bewundern, sich zu beugen, sich begeistern zu lassen. Das ist alles viel zu passiv. Beethoven muß in uns lebendig sein; in Kunst und Leben gilt nur die Tat. Ihn verstehen, heißt so denken und empfinden wie er; selbst ein Stück Beethoven werden, das ist die Krone.

Unsere Zeit stellt die „Kunst" so hoch; mit verschwenderischer Vorliebe führt sie „das Künstlerische" im Munde. Und es geht durch unser Volk zumal ein tiefes Sehnen nach dem Großen, nach dem Erhabenen, nach dem Ideal. Viele glauben es verloren und wollen es wiederfinden, wenn nicht auf alten, dann auf neuen Wegen. Da wird „die Kunst" als Führerin gepriesen. Sie offenbart „das Göttliche" im Menschen; so hofft man von ihr die Er-

lösung. Wenn das nicht böse Enttäuschung bringen soll, so heißt es des anderen Bibelwortes eingedenk sein: „Irret euch nicht! Gott läßt sich nicht spotten." Auch das Göttliche nicht in menschlicher Erscheinung. Es gibt keinen Dispens von ewigen Gesetzen. Der Künstler ist nicht Gott, die Kunst nicht Religion. Wenn aber das Wort von „Kunst und Religion" Sinn und Bedeutung haben soll, so möge Beethoven das Evangelium künden; und wir wollen nicht anbeten und nicht nachbeten, sondern aufhorchen, wie es uns packt. Seine Religion heißt Kraft und Freiheit, nicht Rausch und Schwäche. Sie heißt Ordnung und Maß, nicht Zügellosigkeit und Formlosigkeit. Sie heißt sichere Gestaltung, nicht phantastische Willkür. Sie heißt Selbsterkenntnis und Selbstzucht, nicht Selbstsucht und Irrwahn. Sie heißt persönliche Verantwortung, nicht frivole Gewissenlosigkeit. Sie ist kein schöner Traum; sie verheißt nicht „den Himmel auf Erden". Sondern sie ist ernst und streng; sie spielt nicht mit der Wahrheit. Er glaubt an den Genius, aber er kennt den Dämon; er schließt keinen faulen Frieden, sondern er führt den Kampf, vor allem in und mit sich selbst. Das ist seine Sittlichkeit; menschlich wie künstlerisch gilt sie uns allen. Wir dürfen sie nicht zum Rezept entweihen; wir müssen uns innerlich entscheiden. Nicht jeder kann ein Held sein; aber jeder braucht ein Stück Heldentum. Es gibt Ideale, es gibt Idealismus; aber es gilt ein ewiges Ringen um ewige Güter. Niemand kann sie uns schenken; „nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß". Wer das nicht will, der muß verzichten und soll auch „die Kunst" nicht mißbrauchen, um sich's damit bequem zu machen. Stecken wir das Ziel nicht zu hoch, damit nicht seine Unerreichbarkeit uns lähme. Schrecken wir aber auch nicht feig und träg zurück vor seiner Größe. Fangen wir nur einmal mutig an, uns emporzuarbeiten und wenigstens aufzuräumen mit dem, was uns Luft und Licht nimmt. Hören und beherzigen wir, was der Meister uns mahnend zuruft: fort mit der Kleinlichkeit, Eitelkeit und Schwäche, fort mit äußerlichem Schein und unlauterer Gesinnung! menschlich wie künstlerisch heraus aus der Mode und Schablone, heraus aus der Lüge und Heuchelei! aus Halbheit und Verdrossenheit, aus falschem Stolz und falscher Scham, aus allem Nichtigen und Niedrigen, empor zum Guten, Wahren und Schönen! Das wäre Beethoven-Kultus, das wäre Beethoventum. Dazu darf der Deutsche sich nicht nur berufen wähnen, dazu muß er sich verpflichtet und gedrungen fühlen. Alle unsere

Großen künden es uns und er vor allem; ja noch mehr. Er predigt es uns nicht nur; er hilft uns dazu. Durch die Macht der Töne läßt er uns nicht allein daran glauben, er läßt es uns neu erleben zu innerlicher Gewißheit. Er zeigt es uns und gibt es uns zugleich; das ist der Segen seiner Größe. So steht er vor uns, nicht als Gott, nicht als Abgott, aber als Prophet; wollen wir seine Jünger sein? Heil uns, wenn wir uns dazu entschließen; dann wird er zu uns sprechen: „Weg die Fesseln! meines Geistes habt ihr einen Hauch verspürt!" Und er wird uns des anderen Dichterwortes inne werden lassen: „Schön, mit seiner Huld Geschenken, erscheint der Gott und rührt mich an!"

Nicht besser kann ich den Leser verabschieden, als mit der Rede Grillparzers bei der Enthüllung des ersten Denksteins auf Beethovens Grab, im Herbst nach dessen Tode. Sie steht ganz am Schluß der Cottaschen Gesamtausgabe und sei hier wörtlich und vollständig mitgeteilt.

„Sechs Monden sind's, da standen wir hier an demselben Orte, klagend, weinend: denn wir begruben einen Freund. Nun wir wieder versammelt sind, laßt uns gefaßt sein und mutig; denn wir feiern einen Sieger. Hinabgetragen hat ihn der Strom des Vergänglichen in der Ewigkeit unbesegeltes Meer. Ausgezogen, was sterblich war, glänzt er ein Sternbild am Himmel der Nacht. Er gehört von nun an der Geschichte. Nicht von ihm sei unsere Rede, sondern von uns. Wir haben einen Stein setzen lassen. Etwa ihm zum Denkmal? Uns zum Wahrzeichen! Damit noch unsere Enkel wissen, wo sie hinzuknien haben, um die Hände zu falten und die Erde zu küssen, die sein Gebein deckt. Einfach ist der Stein, wie er selbst war im Leben, nicht groß; um je größer, um so spöttischer wäre ja doch der Abstand gegen des Mannes Wert. Der Name Beethoven steht darauf, und somit der herrlichste Wappenschild, purpurner Herzogsmantel zugleich und Fürstenhut. Und somit nehmen wir auf immer Abschied von dem Menschen, der gewesen, und treten an die Erbschaft des Geistes, der ist und bleiben wird. Selten sind sie, die Augenblicke der Begeisterung, in dieser geistesarmen Zeit. Ihr, die ihr versammelt seid an dieser Stätte, tretet näher an dies Grab. Heftet eure Blicke auf den Grund, richtet alle eure Sinne gesamt auf das, was euch wissend ist von diesem Mann, und so laßt, wie die Fröste dieser späten Jahreszeit, die Schauder der Sammlung ziehen durch euer Gebein, wie ein Fieber tragt es hin in euer Haus, wie ein wohltätiges, rettendes Fieber,

und hegt's und bewahrt's. Selten sind sie, die Augenblicke der Begeisterung, in dieser geistesarmen Zeit. Heiligt euch! Der hier liegt, war ein Begeisterter. Nach einem trachtend, um eines sorgend, für eines duldend, alles hingebend für eines, so ging dieser Mann durchs Leben. Nicht Gattin hat er gekannt noch Kind; kaum Freude, wenig Genuß. Ärgerte ihn ein Auge, er riß es aus und ging fort, fort, fort bis ans Ziel. Wenn noch Sinn für Ganzheit in uns ist in dieser zersplitterten Zeit, so laßt uns sammeln an seinem Grab. Darum sind ja von jeher Dichter gewesen und Helden, Sänger und Gotterleuchtete, daß an ihnen die armen, zerrütteten Menschen sich aufrichten, ihres Ursprungs gedenken und ihres Ziels."

Literatur.

Beethovens Werke, kritische Gesamtausgabe in 25 Serien. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (Ausführliches Verzeichnis kostenlos.)

Zu selbständigem Studium unentbehrlich: Gustav Nottebohm, thematisches Verzeichnis. Zweite Auflage 1868.

Beethovens sämtliche Briefe, kritische Ausgabe von Dr. Alfred Kalischer. Berlin, Schuster & Loeffler, 5 Bände 1906—1908. Nach des Verfassers Tod Neubearbeitung von Dr. Theodor von Frimmel.

Beethovens sämtliche Briefe und Aufzeichnungen, herausgegeben von Fritz Prelinger, 5 Bände 1907—1911.

Beethovens Briefe in Auswahl von
Emmerich Kastner, Leipzig bei Max Hesse;
Hugo Leichtentritt in der Deutschen Bibliothek;
Albert Leitzmann, Leipzig, Inselverlag;
Curt Sachs im Hortus deliciarum;
Karl Storck in den Büchern der Weisheit und Schönheit;
W. A. Thomas-San-Galli in der Bibliothek der Gesamtliteratur.

Friedrich Kerst, Beethoven im eigenen Wort. 1904.

Derselbe, Die Erinnerungen an Beethoven. 1914.

Ludwig Nohl, Beethovens Brevier. In zweiter Auflage von Dr. Paul Sakolowski. 1902.

Gustav Nottebohm, ein Skizzenbuch Beethovens. 1865. 1880.

Derselbe, Beethovens Studien. 1873.

Derselbe, Beethoveniana. 1872. 1887.
Lauter wertvolle Beiträge.

Eine Gesamtausgabe der Tagebücher, Konversationshefte und Skizzenbücher fehlt immer noch.

Alexander Wheelock Thayer, Ludwig van Beethovens Leben. Vom Verfasser unvollendet. Deutsch bearbeitet und weitergeführt von Hermann Deiters. Vollendet von Hugo Riemann. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 5 Bände, die ersten drei in zweiter Auflage.
Grundlegendes Hauptwerk.

Adolf Bernhard Marx, Beethovens Leben und Schaffen. In sechster Auflage bearbeitet von Dr. Gustav Behncke. 1908.
Für Unerfahrene nicht zu empfehlen, weil zu stark poetisierend.

Wilhelm von Wasielewski, Beethoven. Zweite Auflage 1895.
Sehr brauchbar, leider vergriffen.

Paul Bekker, Beethoven. Berlin, Schuster & Loeffler. 1911.
Geistvoll und vornehm, eigenartig in Auffassung und Darstellung. Eigens beigegeben mehr als 300 Bilder, darin jedenfalls unübertroffen.

W. A. Thomas-San-Galli, Beethoven. München, R. Piper & Co. 1913.
Im ganzen volkstümlich gehalten.

Theodor von Frimmel, Ludwig van Beethoven. Band 13 der Sammlung „Berühmte Musiker". Vierte Auflage 1912.
August Göllerich, Beethoven. Band 1 der von Dr. Richard Strauß herausgegebenen Sammlung „Die Musik". Dritte Auflage 1907.
Fritz Volbach, Beethoven. Band 5 der Abteilung V der Sammlung „Weltgeschichte in Charakterbildern". 1905.
Theodor von Frimmel, Beethoven-Studien.
I 1905: Beethovens äußere Erscheinung, mit zahlreichen Abbildungen.
II 1906: enthält unter anderem eine Würdigung Beethovens als Klavierspieler.
Derselbe, Beethoven-Jahrbuch. I. 1908. II. 1909.
Derselbe, Beethoven-Forschungen. 1. 2.
Alfred Kalischer, Neudrucke älterer Werke über Beethoven, so die Biographien von Wilhelm von Lenz und Anton Schindler; die Biographischen Notizen von Wegeler und Ries; die Schrift Gerhard von Breunings, aus dem Schwarzspanierhause; alles überaus interessant und wertvoll, eingehend erläutert und kritisch durchgearbeitet.
Derselbe, Beethoven und seine Zeitgenossen. 4 Bände.
Adolf Bernhard Marx, Anleitung zum Vortrag der Beethovenschen Klavierwerke, in dritter Auflage bearbeitet von Dr. Gustav Behncke. 1898. Nach dem Original (1863) neu herausgegeben von Dr. Eugen Schmitz. 1912.
Willibald Nagel, Beethoven und seine Klaviersonaten. 1903.
Karl Reinecke, Beethovens Klaviersonaten. Vierte Auflage 1907.
Hugo Riemann, Beethovens Klaviersonaten. 3 Bände. 1918. 1919.
Derselbe, Beethovens Streichquartette, in der Sammlung „Meisterführer" no. 12.
Theodor Helm, Beethovens Streichquartette. Zweite Auflage 1910.
Georg Grove, Beethoven und seine neun Symphonien. Deutsch bearbeitet von Max Hehemann. 1906.
Wilhelm Weber, Beethovens missa solemnis. Zweite Auflage 1908. Erstklassig, nicht genug zu empfehlen.
Sehr reichhaltig sind die 10 Beethoven-Hefte der Zeitschrift „Die Musik", Berlin, Schuster & Loeffler, Jahrgang I 12, II 6, III 12, V 4, VII 13, IX 1, IX 13, IX 14, X 6, XI 7.
Sie enthalten u. a. folgende Aufsätze:
I 12: Dr. Willibald Nagel, Beethovens Heiligenstädter Testament.
Dr. Georg Göhler, die Instrumentalrezitative im Schlußsatz der Neunten.
II 6: Dr. Edgar Istel, Richard Wagner und die neunte Symphonie.
V 4: Max Hehemann, Leonore.
Dr. Alfred Kalischer, ein Konversationsheft, vollständig mitgeteilt und erläutert.
VII 13: Hugo Riemann, Beethoven und die Mannheimer. Ganz besonders wichtig, weil der bekannte hervorragende Gelehrte die Bedeutung der Mannheimer Symphoniker für Haydn, Mozart und Beethoven zuerst entdeckt, nachgewiesen und begründet und damit die historische Beurteilung ganz neu orientiert hat.
IX 13, 14: Fritz Cassirer, Beethoven in seinen Briefen.

Hochinteressant, für den Anfänger aber nicht leicht zu verstehen ist alles, was über Beethoven in Richard Wagners gesammelten Schriften und Dichtungen steht. (Neue Volksausgabe in 12 Bänden. Leipzig, Breitkopf & Härtel.) Sie müssen von jedem, der es ernst nimmt, eigens daraufhin durchstudiert werden; überall stößt man auf Beethoven.

Als besonders wichtig sei hervorgehoben:

„Beethoven" (zur Säkularfeier 1870) in Band IX. Enthält die erwähnte Erläuterung des Cis-moll-Quartetts und den Vergleich mit Teiresias; versucht Beethovens Entwicklungsgang und das Wesen der Musik zu deuten.

In ganz anderer Weise zeigt die Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" aus der Pariser Zeit 1840 Wagner als Beethoven-Kenner und jugendlichen Enthusiasten.

„Ein Ende in Paris" enthält das Bekenntnis zu Mozart und Beethoven, „Ein glücklicher Abend" treffende Bemerkungen über die Instrumentalmusik. Alles in Band I.

Viel bedeutender sind natürlich die großen Abhandlungen „Das Kunstwerk der Zukunft" und „Oper und Drama" in Band III und IV; „Zukunftsmusik" in Band VII; „Über das Dirigieren" in Band VIII.

Das Programm zur Eroica sowie das zur Koriolan-Ouvertüre steht in Band V; die große Leonoren-Ouvertüre ist in Band I („Die Ouvertüre") besprochen.

Zur neunten Symphonie ist das Programm in Band II, wertvolle Anleitung zum Vortrag in Band IX zu finden. Die entscheidende von mir angeführte Stelle steht im „Kunstwerk der Zukunft".

Aber erst im Zusammenhang mit allen übrigen Darlegungen Wagners ist seine Anschauung klar und vollständig zu erfassen, so daß es unerläßlich erscheint, sie gründlich durchzuarbeiten, statt sie kritiklos sich anzueignen. Als Behelf dazu diene Paul Moos, Richard Wagner als Aesthetiker. Berlin, Schuster & Loeffler. 1906.

Rasche und zuverlässige Orientierung bietet: Hermann Deiters, Ludwig van Beethoven, in der Sammlung musikalischer Vorträge, herausgegeben von Paul Graf Waldersee, no. 41, 42. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1882.

Zur Not genügt: Ludwig Nohl, Biographie Beethovens, in der bekannten Reclambibliothek.

Ebenda das Textbuch zum „Fidelio", herausgegeben von Karl Friedrich Wittmann, und die Erläuterungen zum „Fidelio" und den Beethovenschen Symphonien von Max Chop. (Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst no. 16, 18, 19.)

Register

nach Seitenzahlen.